

Anales de Literatura Española

N.º 44, 2026

El exilio republicano de 1939 y el interior: aportaciones críticas para una nueva historiografía

Edición de José-Ramón López García

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección

Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría

Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España

Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo de redacción

Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén

Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda

Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España

Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia

Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España

José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España

Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia

Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos

Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia

Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia

Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos

Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia

Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España

Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España

Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España

Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia

Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo científico

Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

Isabel Clúa Ginés, Universidad de Sevilla, España

Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España

Pura Fernández Rodríguez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España

Salvador García Castañeda, Ohio State University, United States

David T. Gies, University of Virginia, United States

José M. González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, España

Araceli Iravedra Valea, Universidad de Oviedo, España

Mónica Jato, University of Birmingham, United Kingdom

Francisco José Martín, Università di Torino, Italia

María Dolores Martos Pérez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Piero Menarini, Università di Bologna, Italia

César Oliva, Universidad de Murcia, España

María Payeras Grau, Universitat de les Illes Balears, España

María Dolores Romero López, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España

Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España

María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 44 (2026). SERIE MONOGRÁFICA, 27

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

*El exilio republicano de 1939 y
el interior: aportaciones críticas para
una nueva historiografía*

Número monográfico coordinado por
José-Ramón López García

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.



Scopus  DOAJ

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: <https://ale.ua.es>
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Imprenta de la Universidad de Alicante

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, Emerging Sources Citation Index (Web of Science), MLA International Bibliography, Periodicals Index Online (ProQuest), DOAJ, Dialnet, Dimensions, Latindex, ErihPlus y MIAR. *ALEUA* se encuentra actualmente en el Q1 del ranking JCR (Web of Science).

ÍNDICE

<i>José-Ramón López García</i> El exilio republicano de 1939 y el interior: aportaciones críticas para una nueva historiografía. Presentación	9
<i>Max Hidalgo Nacher</i> Políticas del exilio: herencias críticas y formas de la legibilidad en la historia literaria española. El caso José Bergamín	17
<i>Mario Martín Gijón</i> El diálogo entre José Bergamín y Paul Ludwig Landsberg: sobre un existencialismo cristiano antifascista	49
<i>Emeterio Díez Puertas</i> El magisterio de Manuel Villegas López en Argentina (1939-1953): lecciones de cine	73
<i>Javier Sánchez Zapatero</i> La muerte de Manuel Altolaguirre: impacto y recuerdo en el exilio y el interior.....	103
<i>Joan Antoni Forcadell</i> Sebastià Juan Arbó y Xavier Benguerel: historial de una amistad literaria condenada al fracaso.....	127
<i>Esther Lázaro Sanz</i> Jorge Martín en la prensa de la España franquista	157
<i>Alba Gómez García</i> La ambivalencia en el exilio de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcenas: Correspondencia profesional (1937-1947)	179
<i>Angela Moro</i> La correspondencia entre Ramón J. Sender y la editorial Giulio Einaudi ...	205
<i>Manuel Aznar Soler</i> <i>Narrativa española fuera de España (1939-1961)</i> . La polémica Guillermo de Torre-José Ramón Marra-López en la España franquista de 1963.....	231

<i>Nuria de Orduña Fernández</i> Acercamiento al archivo epistolar de Tomás Segovia y sus conexiones con la España peninsular	271
<i>Maravillas Moreno Amor</i> Narrativas para una memoria multidireccional en <i>El otro día, la muerte</i> (1974) de Maruxa Vilalta	289
<i>Carla Fernández Alarcón</i> Memoria y exilio en la obra de Carmen Castellote	315
<i>Sara R. Gallardo</i> El exilio heredado de Jordi Soler: identidad, subalternidad y desplazamiento.....	335

RESEÑAS

<i>Ignacio Ballester Pardo</i> Reseña del libro: Alarcón Sierra, Rafael (ed.). (2025). «Llamo a los poetas». <i>Miguel Hernández y sus maestros literarios</i>	357
<i>Celia García-Davó</i> Reseña del libro: Marina Patrón Sánchez (2025), <i>Josefina de la Torre.</i> <i>Una biografía</i>	363
<i>María José García Rodríguez</i> Reseña del libro: Antonio Viñuales Sánchez (2025), <i>Novela y cine.</i> <i>Los géneros cinematográficos como herencia de la novela</i>	367
<i>Miguel Ángel Muro</i> Reseña del libro: Alba Gómez García (2025), <i>La crítica teatral en el</i> <i>diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)</i>	371
<i>Nieves Ruiz Pérez</i> Reseña del libro: Vilches-De Frutos, F y Nieva de la Paz, P. (eds.). (2025). <i>María de la O Lejárraga (1874-1974): Teatro, Feminismo y</i> <i>Vanguardia</i>	375
<i>Gemma Vicedo Checa</i> Reseña del libro: Saneleuterio Temporal, Elia (2024). <i>La palabra</i> <i>subterránea. Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro</i>	379

El exilio republicano de 1939 y el interior: aportaciones críticas para una nueva historiografía. Presentación

José-Ramón LÓPEZ GARCÍA

Universitat Autònoma de Barcelona, España
JoseRamon.Lopez@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0001-8254-2820>

Los escritores e intelectuales republicanos siempre fueron conscientes de que las historias de la literatura, las que se escribían en su presente y las que lo harían en el futuro, eran una pieza esencial para el mantenimiento de su obra y memoria. El cuento «El remate» de Max Aub resulta paradigmático en este sentido. Publicado en su revista unipersonal *Sala de Espera*, este relato constituía en sí mismo un acto de memoria, pues se trataba de un «Número extraordinario. Impreso el 19 de agosto de 1961 a los XXV años del asesinato de Federico García Lorca» que desde México se contraponía a la conmemoración en España del décimo aniversario de la muerte del general fascista Gonzalo Queipo de Llano. Sabedor de que la *damnatio memoriae* promovida por la dictadura franquista también implicaba desaparecer de «las historias de la literatura», el personaje de Remigio Morales Ortega constataba esta dimensión de un borrado que suponía el remate general del exilio:

Perdimos. No lo admití hasta que regresé. Creía que, a pesar de todo, quedaba vivo nuestro recuerdo, nuestro rastro; que la gente no hablaba, no escribía acerca de nosotros porque no podía, porque se lo prohibían, por miedo. Tal vez fue cierto los primeros tiempos, pero después, en seguida, sencillamente, fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate. Nadie sabe quiénes fuimos, menos todavía lo que somos (Aub, 1995: 471).

Este borrado en el interior de la nación que los había expulsado y esta desmemoria de quienes para la mayoría de los exiliados constituía su público natural contrastaban, paradójicamente, con la libertad que el exilio les brindaba para ejercer su labor cultural. Así, los escritores e intelectuales republicanos

que se exiliaron salvaron sus obras del dirigismo cultural impuesto por el franquismo, pero sufrieron el aislamiento de su público receptor a causa de las restricciones del régimen. A esta problemática aludía la oportuna pregunta con la que Francisco Ayala tituló su conocido artículo «Para quién escribimos nosotros», fechado en 1948 y aparecido en enero-febrero de 1949 en *Cuadernos Americanos*, la publicación mexicana promovida por algunos exiliados a la que el franquismo quiso dar respuesta en el interior con la creación de *Cuadernos Hispanoamericanos*, otro ejemplo de la lucha por el capital cultural entre el exilio y el interior que caracterizó las décadas de los años cuarenta y cincuenta. En sus páginas, el escritor granadino consideraba «que ambas Españas, la peregrina y la cautiva, la fugitiva de sí misma y la aherrojada en sí, se anhelan recíprocamente, víctimas de un mismo destino», expresión de su deseo de trazar unos puentes entre el exilio y el interior que, no obstante, cuando se tendieron, apenas si modificaron el campo cultural bajo la dictadura franquista.

Es indudable la incorporación de algunos grandes nombres del exilio en el canon establecido en la historia de la literatura española del siglo XX, como sin ir más lejos es el caso de los propios Max Aub y Francisco Ayala, así como los avances de las últimas décadas en la recuperación material de este inmenso corpus literario de las mujeres y hombres del exilio, circunstancias que cuestionan, afortunadamente, el desolador juicio del personaje aubiano. Sin embargo, el borrado ejercido por el franquismo sigue teniendo repercusiones en las representaciones históricas que de la obra de los exiliados se hacen en nuestro presente. Representaciones que han obliterado los efectos que tuvo la exclusión generalizada del campo literario y editorial de cuantos hubieron de partir hacia el exilio y que han determinado una narración de la historia literaria nacional que depende casi siempre de las lógicas del campo cultural del interior, con unas metodologías marcadas por el franquismo y heredadas de modo muy amplio y acritico durante la democracia.

De este modo, la producción cultural del exilio republicano español de 1939 sigue ocupando un espacio ambiguo en la historiografía y canon contemporáneos, caracterizados por discursos y esquemas que la mantienen en un lugar aparte o con un acceso que se limita a instituciones canónicas. Se hace preciso, por tanto, la deconstrucción de determinados esquemas historiográficos vigentes desde el franquismo y que permanecen instalados en los discursos hegemónicos; la revisión a fondo de los métodos y axiomas del ejercicio historiográfico realizado en España no solo durante la dictadura sino también durante la Transición y la democracia; el examen, en definitiva, de en qué medida y desde qué valorizaciones se ha sumado o no este legado a nuestra tradición y sistema cultural. En suma, las verdaderas dimensiones

de las relaciones entre el exilio y el interior es una cuestión que dista mucho de haber sido cerrada y que consideramos constituye una parte esencial del análisis global de una historiografía literaria española del todo incomprensible sin las literaturas del exilio republicano de 1939.

En el marco de esta problemática historiográfica, un aspecto esencial es la construcción de un nuevo relato en donde la literatura en el exilio y la literatura del interior no sean líneas separadas y paralelas, sino que se integren en un discurso común sin que ello implique la supeditación de la especificidad exiliada a las leyes que rigen y rigen el campo cultural peninsular. Fruto de esta necesidad, el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona ha promovido el proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que se marcó entre sus objetivos principales la investigación sobre las diversas formas de representación con las que puede construirse este nuevo relato de una historia de la literatura española entre 1939, inicio de la dictadura militar franquista, y 1978, año de la llamada Transición, así como el papel que los legados del exilio han desempeñado durante el desarrollo de la etapa democrática.

Los trabajos que conforman el presente monográfico atienden a varios aspectos que forman parte de estas preocupaciones. Así, Max Hidalgo Nácher plantea una reflexión teórica que pone de relevancia la pervivencia de un exilio cultural e historiográfico y a continuación, mediante el caso de José Bergamín, señala la necesidad de otras políticas de la crítica que movilicen una relectura de los legados del exilio desde la cual cuestionar las dependencias con la dictadura franquista con las que este corpus ha sido mayoritariamente leído hasta hoy. Figura clave en destacados proyectos culturales del exilio y especialmente reseñable en las relaciones de los exiliados con el interior franquista y transicional por cuanto supusieron sus conflictivos retornos de 1958 y 1970 (este último tras haber sido de nuevo expulsado en 1963), José Bergamín es retomado por Mario Martín Gijón para destacar posibilidades transnacionales aún poco o nada estudiadas. Si así sucedía en la propuesta de Hidalgo Nácher con la idea de una constelación que promovía la confluencia de José Bergamín con Walter Benjamin, Martín Gijón hace lo propio revisando las relaciones del escritor español con el filósofo alemán de origen judío Paul Landsberg, muerto en el campo de concentración nazi de Oranienburg. Identificados ambos en la defensa de un existencialismo cristiano antifascista, se subrayan las actuaciones de Bergamín y Landsberg en el campo cultural previo a la guerra civil española y en el del exilio como representantes de una colaboración antifascista transnacional entre Alemania, Francia y España.

Por su parte, el trabajo de Emeterio Diez Puertas constituye un ejemplo de la necesidad de recuperación de los legados del exilio que se concreta en Manuel Villegas López y su notable labor durante sus años de destierro en Argentina entre 1939-1953. Gracias a una exhaustiva revisión del archivo personal de Villegas López custodiado por su familia, Diez Puertas reconstruye la aportación fundamental realizada por este exiliado en el ámbito de la crítica cinematográfica y nos emplaza a su recuperación. Precisamente Manuel Altolaguirre, el autor escogido por Javier Sánchez Zapatero, fallecería en Burgos el 26 de julio de 1959 tras sufrir un accidente de tráfico durante su visita ocasional a España para presentar en el Festival de Cine de San Sebastián, fuera de concurso, su adaptación filmica de *El Cantar de los Cantares* de fray Luis de León, realizada en colaboración con el director mexicano Gilberto Martínez Soares. El impacto que este trágico final de Altolaguirre tuvo en los círculos del exilio y del interior le sirve a Sánchez Zapatero para incidir en la importancia de los epistolarios como canal de expresión en la esfera de lo privado de cuanto quedaba prohibido en la esfera pública de la dictadura. Asimismo, se destaca la importancia que el motivo de la muerte tiene para los exiliados, ya que moviliza la discusión acerca de algunas problemáticas resultantes de la expulsión de la nación, tan cercanas a las que exponía Aub en «El remate», como la trascendencia, la memoria o la fidelidad política.

Los trabajos de Joan Antoni Forcadell y Esther Lázaro Sanz nos acercan, respectivamente, a las figuras de dos escritores catalanes, Sebastià Juan Arbó y Jorge Marín, el seudónimo empleado por Josep Manyé en sus escritos en castellano. En el primer caso y de nuevo mediante un intenso trabajo de archivo, Forcadell procede a una detenida reconstrucción de la relación entre Sebastià Juan Arbó y Xavier Benguerel, mostrando cómo la inicial amistad mantenida en la Barcelona de entreguerras se consumó en una ruptura definitiva durante la posguerra. De este modo, además de destacar los motivos personales de dicho desencuentro y los modos de representación mutuos, se analizan las dificultades y contradicciones que caracterizaron las relaciones entre el exilio y el interior, agravadas en este caso por el cuestionamiento de la figura de Juan Arbó por importantes sectores de la intelectualidad catalana en el exilio debido a la destacable participación del rapitense en el campo cultural del franquismo que, entre otras derivadas, supuso una escritura en castellano de parte de su obra que sería especialmente criticada. Exiliado en Gran Bretaña, el periodista Josep Manyé realizó una prolongada difusión de la sociedad inglesa entre la comunidad hispana tanto en el exilio, con su labor en la BBC, como en la prensa española, colaborando en distintas cabeceras de publicaciones del interior. Lázaro Sanz recupera y analiza estas colaboraciones poniendo de relieve cómo

con ellas se contribuyó desde el exilio a la creación en el interior franquista del imaginario acerca de los usos y costumbres británicos.

Los epistolarios constituyen, como se ha podido observar, una pieza privilegiada a la hora de determinar los alcances y limitaciones de los dificultosos puentes ente el exilio y el interior, cuestión que ponen especialmente de manifiesto varios de los trabajos de nuestro monográfico. En primer lugar, Alba Gómez García analiza la correspondencia profesional que entre 1937 y 1947 mantuvieron Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena durante los años de exilio pasados en Argelia, Francia y, sobre todo, Argentina hasta su retorno a España. La consulta de este material inédito demuestra la diversidad ideológica que caracteriza al conjunto de los exiliados y constata que el posicionamiento ante la Guerra Civil y la dictadura franquista, como sucede con Martínez Sierra y Catalina Bárcena, en ocasiones se caracterizó por una actitud ambivalente que problematiza la inserción de estos autores en las filas del exilio republicano. A través de una nueva correspondencia, Angela Moro se centra en Ramón J. Sender, otro de los nombres destacados en las relaciones entre el exilio y el interior. No en balde Sender fue protagonista de excepción en la polémica abierta tras la publicación por parte de José Luis López Aranguren de «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», artículo aparecido en febrero de 1953 en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Las ideas de Aranguren fueron amplia y prontamente discutidas en los círculos del exilio, incluido un Sender que respondió con contundencia a inicios de 1954 desde *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* mediante un texto de título elocuente: «El puente imposible». El trabajo de Moro analiza la trayectoria contradictoria de Sender en Italia, país que hasta llegó a plantearse como una especie de patria literaria alternativa con la que compensar las dificultades editoriales en la España franquista, circunstancia que corrobora el decisivo papel que tuvo el interior en la toma de decisiones de los exiliados en cuanto afectaba a los canales de difusión de su obra, manteniendo transacciones con otros campos culturales que garantizaran el ejercicio libre de su escritura. Pese al interés mostrado por la editorial Einaudi y las expectativas creadas, la consulta de la correspondencia entre el escritor y el editor permiten conocer mejor los motivos por los que la obra de Sender acabó desapareciendo del catálogo de la editorial italiana. El artículo de Manuel Aznar Soler se detiene en otro de los hitos de estas relaciones del exilio con el interior, la publicación en la España franquista de 1963 del estudio de José Ramón Marra-López *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. El análisis de la recepción de la obra, que incluye la consulta de distintos epistolarios, se detiene especialmente en la polémica mantenida entre el joven insiliado Marra-López y el veterano exiliado

Guillermo de Torre, un enfrentamiento marcado por diferencias políticas, estéticas y generacionales. Se muestran así tanto los perjuicios con que desde el interior se interpretó la obra de los exiliados como la falta de perspectiva y generosidad por parte de De Torre al ponderar las limitaciones que la dictadura imponía en el interior a la actividad cultural de la disidencia antifranquista.

El trabajo de Nuria de Orduña Fernández supone la apertura del monográfico a las especiales circunstancias que definen a los niños de la guerra o «segunda generación», receptores de un exilio heredado de sus padres. En concreto, De Orduña Fernández esboza un primer acercamiento al archivo epistolar de Tomás Segovia para, tras una descripción general de sus contenidos, referirse a algunas conexiones con la España peninsular mediante el cruce epistolar que, a partir de los años sesenta, Segovia mantuvo con escritores y críticos como José Luis Cano, Jaime Gil de Biedma y Joaquín Marco. Unos epistolarios en cuya futura publicación se está trabajando y que permitirán, en el caso del tema que nos ocupa, reconstruir las redes con el campo cultural de las últimas décadas del franquismo, la Transición y la democracia y los alcances de la inserción de la valiosa obra de Tomás Segovia en el canon literario mexicano y español.

Maravillas Moreno Amor escoge a Maruxa Vilalta, otra autora hispanomexicana aún poco reconocida en España, y presenta un análisis de su libro de cuentos *El otro día, la muerte* (1974). A partir de la «memoria multidireccional» propuesta por Michael Rothberg, Moreno Amor advierte de una enunciación discursiva multifocal como característica de la memoria ficcionalizada por la escritora en estos cuentos, que se ocupan de asuntos vinculados a la Guerra Civil y a la dictadura franquista desde una dimensión transnacional de la memoria. A juicio de Moreno Amor, este tratamiento obedece a la singularidad de esta segunda generación del exilio republicano en México, poseedores de una memoria más vaga e imprecisa de estos episodios, afectados por una mayor inestabilidad identitaria y más conscientes de las distancias que el público lector mexicano mantenía con la clave española de estos relatos. Por su parte, Carla Fernández Alarcón aborda la figura de Carmen Castellote, escritora residente en México cuya obra ha sido felizmente recuperada en España durante la segunda década del siglo XXI. Como en el caso de otros escritores de la segunda generación, la búsqueda identitaria es la protagonista de su itinerario creativo, cuestión que Fernández Alarcón analiza a partir de sus libros *Kilómetros de tiempo* (2022), *Cartas a mí misma* (2022) y *Clamor de aldabas* (2022). La infancia como lugar de enunciación, el tratamiento simbólico de determinados espacios como los barcos o los trenes y la concepción dialéctica de la identidad

individual y la colectiva, son elementos centrales de la propuesta literaria de Castellote, una de nuestras últimas escritoras exiliadas.

El trabajo que cierra este monográfico nos aboca a la cuestión de la llamada posmemoria, un término que ha sido en ocasiones cuestionado, pero al que se recurre muy a menudo para definir figuraciones contemporáneas del exilio republicano en discursos elaborados por familiares directos de los exiliados. En su acercamiento a la trilogía *La guerra perdida* (2012) de Jordi Soler, integrada por *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007) y *La fiesta del oso* (2009), Sara R. Gallardo analiza las dimensiones político-literarias del particular exilio heredado del escritor mexicano. La trilogía es interpretada como una autonovela familiar en la que resulta útil aplicar el enfoque de la posmemoria y los estudios sobre el trauma, advirtiendo de los riesgos que puede implicar el vaciado de contenido político en que cae el autor cuando trata ciertas formas de violencia y de opresión.

Tras el primer resultado del proyecto *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior*, el conjunto de estudios recogidos en *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior* (Sevilla, Renacimiento, 2021), el presente monográfico viene a complementar el último volumen derivado de esta investigación, la serie de trabajos incluidos en *Para otra historia de la literatura española: exilio republicano e interior* (Sevilla, Renacimiento, 2025). Se trata de un inmejorable colofón fruto de la invitación para coordinar este monográfico de Juan A. Ríos Carratalá, a quien agradezco que la revista *Anales de Literatura Española* haya acogido esta propuesta del GEXEL cuya realización no hubiera sido posible sin la atenta ayuda y complicidad de Davide Mombelli.

Políticas del exilio: herencias críticas y formas de la legibilidad en la historia literaria española. El caso José Bergamín

Politics of exile: critical heritages and forms of legibility in spanish literary history. The José Bergamín case

MAX HIDALGO NÁCHER

Autoría:

Max Hidalgo Náchér
Universitat de Barcelona, España
maxhidalgo@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0001-8587-8995>

Citación:

HIDALGO NÁCHER, Max (2026). «Políticas del exilio: herencias críticas y formas de la legibilidad en la historia literaria española. El caso José Bergamín», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 17-47. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29993>

Financiación:

este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 04/05/2025

Fecha de aceptación: 19/09/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Max Hidalgo Náchér

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

El exilio político republicano de 1939 no acabó con el fin de la dictadura, sino que se prolongó durante esta y hasta nuestros días a través de un exilio cultural e historiográfico. La constitución del canon, los conceptos críticos y los modos de lectura asociados no son nunca neutros, sino que se encabalgan con una historia general que se tratará de cuestionar en este artículo a partir del caso Bergamín y a través de la reivindicación de unas políticas de la crítica que muestren la historicidad de los modos de lectura que atraviesan el corpus de la literatura española y la disciplina historiográfica. El concepto de *posdictadura* será movilizado estratégicamente para pensar algunas de las series que conectan nuestra contemporaneidad con la dictadura franquista y el uso del montaje permitirá desnaturalizar algunos modos de lectura recibidos. En ese sentido, el artículo reivindica la imaginación crítica y la posibilidad de construir escenas, reconstruir trayectorias y exhumar catálogos y bibliotecas para volver a leer la tradición y relanzarla a partir de los retos y problemáticas del presente.

Palabras clave: exilio republicano español; historia intelectual; teoría literaria; exclusión cultural; Walter Benjamin; José Bergamín; literatura española siglo XX.

Abstract

The republican political exile of 1939 did not end with the end of the dictatorship, but continued during and up to the present day through a cultural and historiographical exile. The constitution of the canon, the critical concepts and the associated modes of reading are never neutral, but are intertwined with a general history that this article will try to unsettle starting from the Bergamín case and through the vindication of some politics of criticism that show the historicity of the modes of reading that cross the corpus of Spanish literature and the historiographic discipline. The concept of *post-dictatorship* will be strategically mobilized to think about some of the series that connect our contemporaneity with Franco's dictatorship and the use of montage will allow us to denaturalize some of the received modes of reading. In this sense, this article vindicates the critical imagination and the possibility of building scenes, reconstructing trajectories and exhuming catalogs and libraries to re-read the tradition and relaunch it from the challenges and problems of the present.

Keywords: spanish republican exile; intellectual history; literary theory; exclusion cultural; Walter Benjamin; José Bergamín; Spanish Literature; 20th century.

El 22 de febrero de 1939 moría Antonio Machado en Collioure, en su exilio francés, a apenas unos kilómetros de la frontera española¹. Su tumba se convirtió con el tiempo en un lugar de peregrinación alrededor del que, el 22 de febrero de 1959, se reunieron exiliados republicanos y escritores españoles en un encuentro organizado por el Partido Comunista de España. Un segundo homenaje fue organizado por la editorial Ruedo Ibérico en 1962. Esos actos hacían manifiesta, entre otras cosas, la distancia que separaba a un cuerpo de una nación y recordaban no solo la violencia de Estado que expulsó a Machado de España, sino la del régimen dictatorial que la prolongó. Por ello, y dado que la tumba de Machado recordaba inmediatamente la violencia que le había abocado al exilio, en 1957 la RAE creó una comisión para trasladar su cuerpo a España, acción que fue impedida por José Machado, único hermano vivo del poeta, quien argumentó que sería inaceptable dicho traslado mientras existiera el Régimen que le obligó a abandonar su país (Muñoz Soro, 2013: 134). Eso no hizo desistir al Régimen, que en marzo de 1958 presentó una petición de repatriación al prefecto de los Pirineos Orientales, que también la denegó. En 2019, ochenta años después de la muerte del poeta, la Junta de Castilla y León, gobernada por el Partido Popular, sugirió una vez más la posibilidad de repatriar sus restos para trasladarlos a orillas del Duero.

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Ya a partir de ello cabría ver un diferendo radical en torno al legado del escritor y a la legitimidad de su herencia, que opondrá a los sectores oficiales del franquismo y a los exiliados, y el cual se confirma en el destino editorial del escritor, escindido desde 1940 en dos vías divergentes. Una de ellas será la seguida en la España franquista desde la publicación en la revista *Escorial* del artículo de Dionisio Ridruejo «El poeta rescatado» (1940), vuelto a imprimir al año siguiente como prólogo a la edición de sus *Poesías completas* (1941) previamente expurgadas; y otra muy diferente, sin censuras, la promovida desde el exilio a partir de la publicación mexicana en la editorial Séneca, no ya de una versión parcial de las poesías, sino del conjunto de las *Obras* (1940) de Machado, prologadas por José Bergamín. En ese sentido, si el «rescate» propuesto por Ridruejo podía entenderse desde el exilio más bien como un «secuestro», ¿qué decir de la exhumación de los restos mortales del poeta? José Bergamín se opuso enérgicamente, desde la muerte de Machado, al traslado de sus restos a España; y en 1979 seguía oponiéndose a lo que, según él, suponía prolongar «el macabro trasiego, el tráfico indecoroso de cadáveres ilustres que inició el franquismo para enmascarar malas conciencias»² (Bergamín, 1979). De hecho, al final de su vida, ese escritor que había luchado tanto por una España que se le hizo peregrina y, posteriormente, fantasmal (Hidalgo Nácher, 2014), quiso morir en Euskadi, y al lado de su tumba se colocó un poema que él mismo había escrito, en el que se leía: «Y no quisiera morir / aquí y ahora / para no dar a mis huesos / tierra española». Bergamín, que vivió gran parte de su vida como exiliado, quiso morir en un exilio simbólico para que su cuerpo no fuera sepultado por una tierra que, lejos de permitirle descomponerse de forma vivificadora, lo ahogaría bajo el peso de sus paletadas o lo aislaría en una tumba de cemento³.

¿Qué estaría en juego en esa relación entre los restos mortales y el espacio de la nación, y qué implicarían esas exhumaciones? Esas decisiones no son meramente «simbólicas» (en el sentido banal que suele darse a la palabra), sino plenamente actuantes (es decir, *simbólicas* en un sentido fuerte de la palabra

2. «Unos días antes de morir me escribió a París Antonio Machado una conmovedora carta, tal vez su última carta (dictada a su hermano, firmada por él), diciéndome que quería quedarse en Francia. Murió y quedó enterrado en el cementerio de Collioure, acompañado de su madre, que le siguió en su muerte. Allí quedó, cumpliéndose su voluntad. Y allí debe quedar para siempre. En ningún otro sitio puede estar mejor para afirmarnos su memoria, dándonos ese testimonio perdurable de su destierro, que en ese bellissimo «cementerio marino» de Collioure, no muy lejos del que eligió Paul Valery para sí mismo. El sentido y significado ejemplar de toda su vida perdura allí como testimonio de su sacrificio» (Bergamín, 1979).

3. Una muestra de ese tipo de inclusión excluyente se encuentra en Mainer (2003).

[Deleuze, 1976]), ya que en ellas se juega el problema de la muerte física o biológica redoblada de una segunda muerte: la muerte simbólica, así como los modos de relanzarla o de que sea ahogada bajo paletadas de tierra. Lo que suscita la relación problemática entre el corpus del exilio y la historiografía nacional. Walter Benjamin ya afirmó: «El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que este vence. Y ese enemigo no ha dejado de vencer» (2008: 308).

Cabría preguntarse en función de estos casos hasta qué punto el exilio republicano sería simplemente una cosa del pasado, que habría que dar por lo tanto por clausurada, así como hasta qué punto habría sido integrado en la historia nacional, preguntándonos a partir de ello por los diversos sentidos de esa *integración*. En la presentación del catálogo de la exposición 1939. *Exilio republicano español*, organizada por el Ministerio de Justicia en 2019 y celebrada con motivo de la conmemoración del 80 aniversario del exilio republicano español, se leía respecto a una supuesta secuencia final del exilio republicano: «Cuando en 1982 llegó, en un jumbo de Iberia, desde Nueva York, el *Guernica* de Picasso [...], la prensa proclamó unánime que se trataba del último exiliado» (Bonet, 2019: 46). Ahora bien, ¿basta, para acabar con el exilio, con que «el último exiliado» vuelva a territorio nacional? Cabría, para resistirse a ello, pensar nuestro presente en términos de *posdictadura*. Respecto a ese retorno del *Guernica* –y a la clausura o imposibilidad de clausurar el exilio–, vale la pena recordar lo que escribía Julián Ríos en septiembre de 1981 al respecto:

Con más de cuarenta años de retraso, acaba de entrar de golpe por la puerta grande un cuadro vivo [...]. La dimensión épica y ética del gran cuadro de Picasso –una pintura moral– exige al espectador su participación estética: una actitud ética. Nuestro aislamiento colectivo durante años, la falta de familiaridad con los movimientos y metamorfosis de la cultura moderna, nuestros resabios «inculturales» y oscurantistas, dificultarán sin duda el encuentro real y efectivo con la obra de Picasso (1995: 227-228).

Cuatro años antes que él, escribía Bergamín:

Ya es significativo que se pida la vuelta a España ahora del lienzo de Picasso por las mismas voces que piden la de los restos mortales de Antonio Machado y de Azaña. Si esta importación de cadáveres gloriosos ya es sospechosa de maniobra politiquera, y falsificadora hasta la muerte, ¿qué pensaremos de traer la pintura viva de Picasso como cómplice y encubridora de la siniestra continuidad legal (!) que representan sus peticionarios? Por muy grande que sea la trampa –y lo es enorme, sin medida–, el lienzo de Picasso no cabe en ella; y habría que romperlo en pedazos para lograrlo; para anonadarlo o aniquilarlo

en lo que es y en lo que representa; que de eso se trata. Pero su maravillosa violencia creemos que se basta a sí misma para impedirlo⁴ (1977a: 146).

De ese modo, como comentaba Mari Paz Balibrea respecto a la exposición «Exilio» celebrada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en 2002, esos relatos crearían «la ilusión de que nada se ha perdido» entre 1936 y 1978 «y de que lo que separa ambos puntos es un paréntesis, que nada quita ni pone a esa feliz unión final. Se convierte así el exilio en una parte normalizada de la nación que ayuda a legitimar la España actual» (Balibrea, 2007: 38). Por ello, es lícito preguntarse: ¿y si el *Guernica* no fuera el último exiliado? Y más allá de eso: ¿y si el exilio no tuviera solo que ver con *objetos y lugares*, sino también y de modo más general con *modos de visibilidad y de inteligibilidad*, con *formas-de-vida* (Agamben, 2001) y con un cierto *reparto de lo sensible* (Rancière, 2000), no solo con un objeto del que podemos mantenernos a distancia, sino con algo que nos concierne (Didi-Huberman, 1992)? Estas preguntas abren toda una discusión sobre restituciones y reparaciones que no podemos abordar aquí, pero a la que aludiremos tangencialmente en este texto. Caracterizar nuestro tiempo estratégicamente en términos de *posdictadura* nos puede permitir justamente hacer emerger algunas de las series (Deleuze, 1976) que lo conectan con la dictadura franquista, cuyos discursos, prácticas, estructuras y efectos no se extinguieron con la muerte biológica del dictador, ni con la entrada en vigor en diciembre de 1978 de la Constitución española, y permite indicar el lugar liminar que ocupa el exilio literario español en la historiografía contemporánea. Como ha señalado Mari Paz Balibrea, «como exceso de la nación que inició la expulsión, el exilio se enfrenta a la perspectiva de cualquier disciplina enmarcada por fronteras nacionales con una aporía» (2007: 84). Tal como plantea la llamada de este dossier, consideramos imprescindible llevar a cabo

la deconstrucción de determinados esquemas historiográficos vigentes desde el franquismo y que permanecen instalados en los discursos hegemónicos; la revisión a fondo de los métodos y axiomas del ejercicio historiográfico realizado en España no solo durante la dictadura sino también durante la Transición y la democracia; el examen, en definitiva, de en qué medida y desde qué valorizaciones se ha sumado o no este legado a nuestra tradición y sistema cultural.

4. Bergamín insistía en febrero de 1981: «Recordemos ahora que a este lienzo trágico, todavía vivo, del *Guernica* de Picasso se le quiere arrancar, separar, de su raíz histórica, de su episodio aterrador, para apagar su llama, para enmudecerlo: para que no se vea ni se oiga como es: ante todo y sobre todo un terrible testimonio acusador. Se quiere eludir su violenta cólera, su explosiva furia generadora, separándolo de sí mismo, ilusoriamente, por una asepsia estética que lo reduzca a una mentirosa intemporalidad, como pura “obra de arte” inofensiva, sepultándolo en cualquier museo español que lo encarcele» (1981a).

En relación con ello, aquí se tratará de plantear algunos problemas generales ligados a las *políticas de la crítica* y a las *formas de la legibilidad* de la literatura española a partir del caso de José Bergamín y de la problemática del exilio y, en líneas más generales, de ciertas formas de exclusión estructurantes en las formas historiográficas recibidas. Se tratará, pues, de preguntarnos por cómo se practica la crítica, la historiografía y la historia intelectual, sin olvidar cómo se construyen los corpus y los modos de lectura que van asociados a ella y sin perder de vista la *comunidad crítica* a partir de la que esta se conforma y cuáles son sus protocolos de entrada y de pertenencia.

Partiendo de aquí, podemos constatar que el exilio político y literario se ha prolongado, en muchos casos, en un exilio crítico e historiográfico. Dicho en otros términos, los procesos de exclusión asociados al exilio han desembocado en exclusiones historiográficas que, de modos diversos, muchas veces siguen permeando los actuales acercamientos a la historia y la tradición literaria españolas. Aunque no siempre se repare en ello, cuando estudiamos la historia de la literatura española desde España no solo heredamos un corpus, sino también una cierta configuración crítica a través de la cual esta viene interpretada. Ese *inconsciente teórico* (Hidalgo Nácher, 2023a) determina un espacio de posibles y da forma a una *verosimilitud crítica* (2024), haciendo posibles o improbables –cuando no imposibles– ciertos enunciados. De ese modo, cabe sostener que nuestra herencia crítica e historiográfica está atravesada por un complejo sistema de raíz nacional en el que es posible aislar, entre otras exclusiones conceptuales y disciplinarias, algunas relativas al exilio republicano, a la literatura y al pensamiento latinoamericano, a las diversas lenguas y culturas de España y de la península ibérica que conviven con el español y a aquello que en ocasiones ha sido designado como «teoría» o «teoría literaria», es decir, a la reflexión sobre las propias prácticas críticas e historiográficas y a sus modos de conexión o desconexión con el pensamiento crítico contemporáneo.

Rescatar la tradición

«Traverser un désert ce n'est pas grand-chose, ce n'est pas grave, ce qui est terrible c'est naître dedans, c'est grandir dans un désert»
Gilles Deleuze, «C comme Culture», *Abécédaire*, 1966

De esa historiografía oficial heredada (que se concreta en planes de estudio, manuales, historias, editoriales, revistas académicas y demás instituciones) cabría decir algo parecido a lo que refería Benjamin en 1937 de la «historia cultural» de su tiempo: «Le falta el momento destructivo». Como sostenía Benjamin, «la historia cultural incrementa la carga de los tesoros que se van

acumulando en las espaldas de la humanidad, pero no le da a ésta la fuerza de sacudirse dicha carga y tomarla en sus manos» (2009: 81). Dicho en otros términos, esa historia cultural se presentaría a sí misma como algo que nos está vedado. Giorgio Agamben ha sostenido que la tradición nos llega de modo clausurado, sin posibilidad de uso. Por eso es preciso, una y otra vez, sacudirla y relanzarla. La profanación de la tradición sería así un gesto necesario, que habría que renovar constantemente, para activarla y vivificarla (Agamben, 2005). Escribía Bergamín –uno de esos grandes vivificadores y relanzadores de la tradición– en 1923, hace ahora más de un siglo: «Toda tradición verdadera suele parecer revolucionaria» (2005: 241). Según lo cual, cualquier tradición viva estaría en constante transformación.

Ese gesto fue sostenido por una parte importante de los poetas y escritores de los años veinte y treinta que acompañaron e impulsaron un proceso de modernización social, cultural y política truncado en España por el golpe de Estado de 1936. Se entiende, pues, que cuando hablamos de *destrucción* apuntamos a la destrucción de las cárceles en las que quedó encerrada la cultura oficial, algunos de cuyos efectos siguen llegando hasta nosotros. Esas labores de destrucción, de hecho, no nos sitúan delante de una *tabula rasa*, sino que siempre dejan restos: al venirse abajo, los antiguos monumentos no quedan reducidos a polvo, sino que, al desmoronarse, conforman una nueva figura. Se trataría, pues, de hacer con ellos, posibilitando su relanzamiento.

Ese gesto se encuentra tanto en la desconstrucción de Derrida, que acentúa lo interminable del gesto, como en la genealogía y la arqueología de Foucault y de Agamben, que son también formas de la destrucción del origen. Asimismo, de modo si se quiere más técnico o específico, en los análisis de los lenguajes críticos en Roland Barthes, que arrebatan a la crítica su fundamento (1966) y nos enfrentan a la construcción de *lo inteligible de nuestro tiempo* (1967: 307).

Sólo desde ese gesto se hace posible el rescate de una tradición secuestrada. Haroldo de Campos escribía, citando a H.R. Jauss, que a su vez citaba a Adorno, que lo fundamental en la tradición es «lo que ha quedado en el camino», «lo que ha sido dejado de lado», «lo derrotado»: «allí es donde busca refugiarse lo vivo de la tradición» (Jauss, 2012: 231). Todo ello nos coloca en una posición en la que se hace posible –cuando no urgente– repensar no solo el pasado sino el modo que tenemos de convocarlo o de vérnoslas con él.

Comunidades críticas y comunidades políticas

Partiendo de estas pocas consideraciones previas, me gustaría volver sobre la historia de la literatura española como configuración de una *comunidad política* sostenida en último término en la censura y el tabú, en la estructura

amigo-enemigo y –no es una paradoja– en la lógica del consenso, las cuales, al cruzarse, hacen de cualquier disidente o heterodoxo un potencial enemigo del orden. Para ello, partiré de la figura de José Bergamín como caso de cuerpo extraño a la nación y a un cierto discurso normativo heredado. No por casualidad, era él quien sostenía en 1960 «que la obra de arte [...] es siempre un contratiempo espiritual. Y que el gran arte, los grandes artistas, no fueron modernos jamás, no fueron nunca ‘de su tiempo’, sino –por serlo– contrarios a él. El artista, el poeta, el pensador, que nos parece más de su tiempo, cuando este tiempo suyo ya es pasado, es el que más se opuso a él» (1974: 185).

La poética de Bergamín está expuesta de modo sucinto en «Realidad. Realismo. Poesía», un texto que preparó en 1963, en un momento de peligro, para el Coloquio «Realismo y realidad en la literatura contemporánea», dirigido por José Luis Aranguren y organizado por el Congreso por la Libertad de la Cultura (Castellet, 2016; Chenu, 2016; Glondys, 2016), pero que –en un contexto de persecución pública hacia su persona– no pudo leer en ese encuentro. Afirmaba en ese texto, que tuvo que quedar inédito por mucho tiempo:

Comprendo lo que este lenguaje que estoy hablando se desvía del modo crítico habitual de hablar de poesía. Y me duele tener que hacerlo así, frente y contra la anti-poesía de los anti-poetas de un «realismo» –social o moral o político o religioso– que es mucho peor que una evasión de la realidad de la vida porque lo es de la realidad de la poesía [...]. La peor escapatoria de la realidad –social, moral, política, religiosa–, es la de la «mala conciencia» humana de quienes desvían su pasividad, inactividad, pereza o miedo (mala conducta pública, en definitiva) con palabrería oratoria, más o menos rítmica o recortada en fácil fraseo agresivo, de renglones largos o cortos; en feísmo, prosaísmo, antipoético por esencia, presencia y potencia o impotencia palabrera (Bergamín, 2016: 346).

Lo que ahí estaba en juego no era una tesis determinada, sino una reflexión –como decía el propio Bergamín– sobre *este lenguaje que estoy hablando*. Esas palabras las enunciaba, en un momento crítico, desde un doble disenso: disenso político con el franquismo (que haría que poco después fuera expulsado por segunda vez de España) y con las estéticas hegemónicas del antifranquismo. Esta actitud estética coincidiría, con matices, con el diagnóstico posterior de Antonio Gamoneda, quien ha sostenido que «la poesía social comportaba grosuras y límites en el orden de la creación poética», sin dejar por ello de recordar que «fue, sin embargo, necesaria. Necesaria como antídoto de la poesía fundamentada en la falsedad»⁵ –*falsedad* con la que aludía el poeta a la poesía

5. «La poesía social comportaba grosuras y límites en el orden de la creación poética. Fue, sin embargo, necesaria. Necesaria como antídoto de la poesía fundamentada en

idealista y religiosa, de exaltación de lo existente, que constituía la poesía oficial del Régimen. La poética de Gamoneda no solo se emparentaba con la de Bergamín por vía negativa, sino también cuando aquel afirmaba: «La realidad es simbólica y yo soy un poeta realista porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida» (1997b: 27). Hay aún algo más. Ambos poetas comparten, junto con su poética, un diagnóstico político: la España posterior a la muerte de Franco, «el franquismo sin Franco» referido por Bergamín, sería el tiempo de una radical desobjetivación en la que cae la verdad a partir de un cruce problemático de historia y subjetividad. Aquí, por supuesto, no se plantea ninguna relación de influencia, sino una experiencia cruzada que, desde la distancia y la singularidad de las propuestas y las trayectorias, presenta umbrales análogos. Habrá afirmado Gamoneda respecto a *Descripción de la mentira* (1977), un libro que marca una inflexión en su voz poética:

Descripción de la mentira se escribió después de bastante tiempo que viví negándome a la poesía. Fue una liberación de tensiones, en un año de confusión y lucidez (1975-76), que se excitaba recíprocamente. El libro (me cito a mí mismo) es «un relato incomprensible» y es también «lo que queda de nosotros», los que «traicionamos a la traición», los que «aceptamos el valor de la imposibilidad». Habíamos llegado a «un país sin verdad». No queríamos llegar a él: era casi el mismo en que habíamos estado siempre. Para nosotros (hablo de la gente que, arriba o abajo, tiene los mismos años que yo), la verdad no existió nunca. Lo que se ha extinguido no es más que la conciencia errónea y deseante de una verdad «que iba a venir». Entonces, las palabras ya no son más que el canto de la desaparición, es decir, de «lo que queda de nosotros»: la perplejidad de contemplar nuestros actos (que pensábamos revolucionarios) «en el espejo de la muerte». A esto y sólo a esto hemos llegado (1997a: 177).

Se entiende a partir de esas citas en qué sentido esas poéticas chocan con una poética oficial estudiada por Miguel Casado, quien ha señalado cómo la historia de la poesía ha tendido a construirse partiendo de criterios generales, generacionales y normativos que tienden a normalizar incluso la obra de los propios autores que serían los representantes destacados de esos supuestos «rasgos»⁶. Casado se proponía en un libro de 2005

la falsedad. Me refiero a la poesía de la «felicidad» consagrada por los vencedores de la guerra civil. En ellos, el mundo aparecía perfectamente claro, redondo y ordenado; era un mundo –sobre todo en su parcela– por el que «había que dar gracias a Dios», y así se hacía al celebrarlo. La llamada poesía social disiente de esta conducta y sólo por ello ya es una poesía legítima, lo cual no quiere decir que sea la suya una fórmula poética consistente» (Gamoneda, 1997a: 172).

6. Los «poetas que, por no participar de los rasgos “generacionales” establecidos, no han recibido apenas atención crítica» (Casado, 2005b: 96), lo que hace que los poetas más

cuestionar los criterios básicos que han guiado la elaboración de la historia de la poesía española, al menos desde la guerra civil, y los métodos y convicciones críticas que la sustentaban; me parecía precisa una labor de crítica de la crítica para deconstruir un relato repetido con mínimas variaciones durante cinco décadas, una doctrina oficial que ha llevado la poesía española a un absoluto aislamiento respecto a los modos de pensar lo poético contemporáneo (2005a:14).

Dicho autor proponía así una *crítica de la crítica* que pusiera en cuestión una *doctrina oficial* que habría separado a la poesía española de la *contemporaneidad*. A partir de ahí cabe preguntarse por cuáles han sido los discursos que se ha sostenido sobre la literatura española y los que podrían plantearse, yendo más allá de las fronteras nacionales y de los discursos heredados. Esa crítica de la crítica era propuesta en 1987 de modo general, y más allá de la poesía, por Nora Catelli, crítica argentina exiliada en Barcelona desde 1976, en un ciclo titulado *En los límites de la crítica*. Ahí afirmaba:

Si nos atenemos a una primera interpretación, la de que el título se refiere a la situación actual de la crítica en España, debemos concluir que se refiere a los límites de la crítica en España y afirmaríamos que los límites de la crítica son, aquí, los límites de sus críticos. Para hablar de eso, con ejemplos, y, sobre todo, con una visión histórica, debemos desprendernos por un momento de toda preocupación de alcance más ambicioso. Porque la segunda interpretación del título sí es ambiciosa, la segunda interpretación vería en ese título una inquisición, la invitación a una búsqueda; una búsqueda específica, la de los límites teóricos del discurso crítico en la reflexión actual (2015: 30).

En esa tensión está en juego el problema de la contemporaneidad, y la pregunta (siempre abierta) por *qué es ser contemporáneo*. En este sentido, la cuestión no sería sólo ni especialmente si –pongamos por caso– María Zambrano, José Bergamín, Julián Ríos, María Salgado o Agustín García Calvo son nuestros contemporáneos, sino si nosotros estamos en condiciones de ser sus contemporáneos, es decir, de proyectar un vector temporal que nos conecte con ellos. Se refería a algo de ello Nietzsche en su segunda intempestiva, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, cuando afirmaba respecto a la filología: «No sabría qué sentido tendría la filología en nuestra época si no fuera el de actuar intempestivamente dentro de ella. Dicho en otras palabras: con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro» (1999: 39).

conocidos sean aquellos que, precisamente, «se sitúan dentro de los límites del dialecto poético heredado» (97).

En estos casos se libera la dimensión política de la filología y, más en general, de cualquier discurso crítico, la cual tiende a ser denegada en nuestros espacios académicos. O, por remitir al término que usó Mario de Andrade para trasladar la *Verdrängung* freudiana, que suele traducirse por «represión»: *secuestrada*. Haroldo de Campos escribió en 1989 un breve libro titulado *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. En él volvía sobre el no-lugar que ocupaba el poeta barroco en la historiografía de Antonio Candido –la cual no dejaba de ser, en su momento, el relato historiográfico hegemónico respecto a la literatura brasileña– para, a partir de ella, hacerla saltar por los aires.

A ese gesto de volver sobre el propio discurso y sobre la existencia de los objetos con los que trabajamos como actos solidificados Raúl Antelo (2015, 2016) lo ha llamado *archifilología*, apuntando a una filología que se pregunta por el problema del *poder* y del *origen*, y que excava el pasado para mostrar en qué sentido determinados estratos han quedado coagulados, de modo que hay algo de él que no ha dejado de pasar –o no ha dejado de no pasar– y sigue siendo actuante. Se trata, así, de una historia que no remite sólo al pasado, sino que se sigue repitiendo en el presente y amenaza con asaltarnos desde el futuro. Una de las labores de esta filología o archifilología podría consistir, como ha señalado Agamben (2010: 205), en quebrar el destino, volviéndolo inoperante a través de un movimiento en el que lo que parecía inevitable se disuelve en lenguaje.

Ahí emerge el problema de las políticas de la crítica. Ante una crítica y una historiografía policíacas, que se quieren objetivas, cabe historizar su suelo para hacer emerger los estratos que las conectan con una historia general atravesada por una multiplicidad de prácticas y discursos que no son ajenos a la violencia política⁷. Pues en España, por poco que excavemos, encontramos cadáveres.

Una fábula, múltiples fábulas

En España hemos heredado una tradición de la historia literaria e intelectual enciclopédica vinculada al positivismo. Y en el enciclopedismo no sólo cabe ver una actitud ligada a la erudición y al recuento, sino también escuchar la evocación del nombre del Cíclope: aquel que ve la realidad con un solo ojo, de forma plana, y no conoce por lo tanto ni la perspectiva ni las dobleces del lenguaje. En ese enciclopedismo, propio del Ciudadano parodiado por Joyce en

7. Rancière ha presentado en *El desacuerdo* (2012) la democracia como posibilidad de disenso, mientras que el consenso funcionaría, en los términos del filósofo, como lógica policial.

el *Ulises*, el lenguaje continúa inscribiendo su marca y sus efectos (*Outis, nadie*: así dijo llamarse Ulises en la cueva del Cíclope) de forma denegada y silenciosa. Barthes se refería a esas prisiones de la literatura en noviembre de 1968 en su prólogo italiano de *Crítica y verdad*, un texto que no ha sido publicado aún en francés, pero sí en catalán. Decía así, refiriéndose al lenguaje de la crítica:

Aquest llenguatge, que podríem anomenar l'escriptura universitària, és fet d'una censura generalitzada [...]: veritat «objectiva» del text, valor humà de l'obra, aquestes són exactament les dues divinitats que [...] poden ajudar a definir un *esperit* de la Universitat francesa [...]. A desgrat de brillants excepcions, la relació entre la literatura i la Universitat és la d'un presoner i el seu guardià, o, el que és encara pitjor filosòficament, la d'un objecte i d'un subjecte, que, essent-ne completament exterior, n'esdevé el propietari i el rector (1969: 10).⁸

Esas dos divinidades (verdad objetiva del texto y valor humano de la obra) serían protegidas en España por el positivismo y la estilística católica. Ahora bien, como escribía Agustín García Calvo, «pero no hay Dios ni hay Ley que a contradanza / no se pueda bailar», y cabe proponer, ante un monologismo monárquico (basado en un solo principio) y monolingüe (que hace de las diferentes lenguas peninsulares *lenguas extranjeras*), un multiperspectivismo multilingüe que invoque la plasticidad y la astucia que le permitirá a Ulises –convirtiéndose en «nadie»– buscar una salida y escapar de la cueva del Cíclope: salir de nuevo al mundo.

Quizás a partir de ahí pudiera entenderse, como escribía Oswald de Andrade, que «a gente escreve o que ouve, nunca o que houve» (citado de Antelo, 2016: 17). *O sea: que se escribe lo que se ha oído, nunca lo que fue*. Donde «o que ouve» («lo que se ha oído») y «o que houve» («lo que fue») suenan igual pero no dicen lo mismo, lo que nos coloca ante el problema del significante en el que se abre el intervalo entre lo visible y lo audible. Aquí se ponen en juego la escucha, la lectura y la traducción, haciendo emerger la potencia de los *intraducibles* teorizados por Barbara Cassin, los cuales remiten en nuestro contexto al problema de la interpretación y de *la herencia de la tradición*. La pregunta que empieza a formularse es, pues: ¿cómo heredar aquella parte de la

8. Traducción: «Este lenguaje, que podríamos llamar la escritura universitaria, se basa en una censura generalizada [...]: verdad «objetiva» del texto, valor humano de la obra, estas son exactamente las dos divinidades que [...] pueden ayudar a definir el *espíritu* de la Universidad francesa [...]. A pesar de brillantes excepciones, la relación entre la literatura y la Universidad es la de un prisionero y su guardián, o, lo que es aún peor filosóficamente, la de un objeto y un sujeto que, siéndole completamente exterior, se convierte en el propietario y el rector».

tradición que fue aplastada, negada, expurgada, subyugada, sometida... pero también *comprendida* por el franquismo?

* * *

Para salir de *las cárceles de lo posible* de nuevo al mundo se hace necesaria la *imaginación crítica*. Cabría así invocarla, entre otros modos, *construyendo escenas, reconstruyendo trayectorias y exhumando catálogos y bibliotecas* para hacer emerger la *historicidad*. Las escenas implican sujetos y una datación y localización determinada. Las trayectorias permiten dar una densidad histórica a esas escenas, posibilitando romper con el psicologismo y los marcos disciplinarios heredados. Los catálogos y las bibliotecas implican tanto selecciones y exclusiones como modos de lectura –en otros términos, no sólo implican *corpus*, sino también modos de organizarlos y de leerlos. En las páginas que siguen desplegaré *escenas, trayectorias, catálogos y bibliotecas* mostrando la importancia que tiene, para su conformación y problematización, el recurso al *archivo* entendido no ya como totalidad ni como lugar de acceso a la verdad, sino como vestigio a partir de su ser parcial, compuesto de restos y de sobrevivencias (Antelo 2015 y 2016; Gerbaudo, 2016 y 2024; Goldchluk, 2024). Como señala Goldchluk, «es una característica del archivo contener un exceso –o un resto– que no puede ser traducido en términos semióticos» (Goldchluk, 2019: 2). Estas perspectivas presentan un interés específico al dar a pensar el archivo no como patrimonio sino como sobrevivencia. Como ha escrito Didi-Huberman,

¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos, asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición? Puesto que destruir imágenes es algo tan fácil, tan acostumbrado en todas las épocas. Por eso debemos, cada vez que procuremos afrontar la construcción de una interpretación histórica –o de una «arqueología» en el sentido de Michel Foucault–, cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos –siquiera aproximativamente– con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos. Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado (2021).

De ese modo, y a través de ello, no se trataría sólo de *hablar sobre las obras* y de *objetivar* determinados hechos históricos, sino también de dejarse afectar por ellos, de modo que algo de sus perspectivas pase (o pueda pasar) a nuestro discurso crítico. Es lo que sugería Carmen Domínguez Gutiérrez (2022: 82-114) cuando recordaba que Bergamín se negó durante toda su vida a usar

el concepto de Generación del 27 (un concepto que lo excluía o lo colocaba en un lugar difícil), y en su lugar propuso en alguna ocasión el término *constelación de la República*. De la Generación a la Constelación: de una fecha en un tiempo homogéneo y vacío a un momento o acontecimiento político inscrito en una historia general. De ese modo, cabría la posibilidad no sólo de aplicar nuestras categorías a los objetos de estudio sobre los que trabajamos, sino también de leerlos dejándonos afectar por las categorías críticas elaboradas por ellos. No se trata con ello de tomar partido por un término u otro, sino de desplegar justamente la tensión entre discursos. Que no haya generaciones y sí constelaciones nos alerta sobre la operación crítica que se lleva a cabo en el tablero celeste, en ese «ajedrez de estrellas»⁹ en el que los astros rigen el destino y donde no estamos lejos del desastre. Donde se entiende en qué sentido la filología podría funcionar como un operador político.

* * *

Con esa última referencia al tablero celeste se sugiere algo más: la posibilidad de que nuestros corpus desborden los límites geográficos y temporales establecidos, incorporando la lógica del *con* en la que emerge la *contemporaneidad* (Antelo, 2007). Susan Buck-Morss escribió un estudio ejemplar titulado *Hegel y Haití* (2000) en el que se preguntaba por cómo es posible que nadie hubiera planteado hasta entonces la relación que tiene la dialéctica del amo y el esclavo de *La Fenomenología del Espíritu* (1807) con la revolución de Haití de 1791, en que los esclavos se liberaron del dominio colonial francés y crearon una República. Con su lectura mostraba esa relación e iluminaba la invisibilidad radical de los esclavos afroamericanos en el pensamiento político contemporáneo. Escribía la autora en aquel ensayo: «No hay un lugar en la universidad que pueda abrigar una cierta constelación de investigación que una “Hegel y Haití”» (2017: 34). En ese sentido, y salvando las distancias, parecería que tampoco habría hoy en día en la universidad española un lugar previo desde el que enunciar la constelación «Bergamín y Benjamin». Bergamín con Benjamin, Bergamín con Agamben, Bergamín con Fraga, Bergamín con Aub: cada nuevo montaje, cada nueva disposición, cada nueva escena, daría lugar a una constelación diferente, arrojando nuevos sentidos y relanzando la historia de modos diferentes. Lo que habría que entender es que, en el caso de problemas o autores que presentan resistencias al dispositivo historiográfico vigente, como es el caso de Bergamín, ello nos obliga a reconfigurar la máquina

9. *Xadrez de estrelas* era la expresión del Padre Antônio Viera retomada por Haroldo de Campos para titular una antología de su propia poesía.

crítica e historiográfica con la que trabajamos, lo que hace que esos montajes generen efectos mucho más allá de su nombre y de su lugar.

Benjamin con Bergamín

En lo que sigue comenzaremos apenas a esbozar un ejercicio en esa línea proponiendo un vector hasta la fecha muy poco estudiado: la constelación Bergamín y Benjamin (González Romero, 2001). Entendiendo que, como escribía el primero en 1953 –quien a través de esas comparaciones intentaba hacer saltar el continuo histórico y ponerse él mismo en juego¹⁰–, «las cosas incomparables [...] son las que mejor se pueden comparar» (1957: 47). Esta constelación nos permitirá practicar un modo de lectura de la trayectoria y la obra de Bergamín que, al tiempo, propondrá revisar las categorías críticas e historiográficas recibidas, en un gesto que no tiene nada de arbitrario. Pues, en lo que se refiere a ambos autores, muchas cosas los vinculan: el contacto entre vanguardia y tradición, clave ya en *La decadencia del analfabetismo*; su interés común por el barroco, que en Bergamín dará lugar a una reinterpretación de la literatura española; el relanzamiento en el siglo XX de un judaísmo y de un catolicismo laicos. Igualmente, la vida de ambos estuvo marcada por la emergencia del fascismo, la cual llevó a uno al exilio y al otro a morir en Port Bou. Benjamin vivió además en Ibiza entre abril y julio de 1932 y entre abril y septiembre de 1933 (Valero, 2001), y leyó a Gómez de la Serna, que fue una referencia importante para Bergamín¹¹. Cabe admitir que el lugar que ocupan el uno y el otro en sus respectivas historias nacionales y, más en general, en el pensamiento contemporáneo es muy desigual. Y, sin embargo, a pesar del lugar complejo que ocupa Bergamín dentro de la historiografía española y de que en España haya tendido a aparecer marcado por la sospecha o la descalificación moral, su figura no ha dejado de ser reivindicada¹². De hecho, su posición liminar, que da cuenta de modo paradigmático del problema del exilio teorizado por Agamben, salta a la vista al hacer un primer montaje, en el que contrastan las

10. «Pues comparar, ¿no es ponernos también nosotros a la par de lo que comparamos de ese modo, a la medida, al ritmo vivo de su sangre y la nuestra, de su respiro y nuestro respiro, de su voz y nuestra voz?» (1957: 47).

11. Benjamin reseñó *El circo* de Gómez de la Serna en «Ramon Gomez de la Serna, *Le Cirque*. Paris: Simon Kra 1927», incluido en *Gemmelte Schriften*, s. 70 bis 72, Bande III, Kritiken aund Rezensionen, Frankfurt, Suhrkamp, 1980. Tomo la referencia de Antelo (2007: 18).

12. Entre muchos otros: Pepe Mujica lo tuvo por ejemplo ético; Ida Vitale, tras recibir el premio Cervantes en 2018, lo homenajeó depositando un manuscrito suyo de 1950 en la Caja de las Letras; Ángel Rama dejó a su muerte, en accidente aéreo, un texto que estaba escribiendo en homenaje a él en su máquina de escribir; y Giorgio Agamben lo ha presentado como su maestro.

resistencias que genera su figura en el espacio nacional –y su difícil inserción en la historia literaria canónica– con el prestigio o aprecio del que goza fuera de España. Agamben –quien le dedicó *Idea della prosa* (2013)– lo consideró, a su muerte, su maestro (Durantaye, 2009: 395). Y, de hecho, sus reflexiones sobre el testimonio, el estado de excepción y el *homo sacer* pueden articularse íntimamente con la trayectoria y el pensamiento poético de Bergamín. Agamben, de este modo, podría presentarse como un heredero no solo de Benjamin, sino también de Bergamín, dos autores que, como señalo, presentan muchas correspondencias. Así, tal como Bergamín trató de liberar la lectura del barroco en el presente, Benjamin apostó por liberar la propia práctica historiográfica. Bergamín escribió en 1936 *El disparate en la literatura española* proponiendo una historia fuera de sí en la que la pasión de la vida se sobreponía a la pasión de la muerte y en la que la tradición literaria era relanzada desde el presente. Benjamin, teorizando un gesto análogo al practicado por Bergamín, planteaba un año después en «Eduard Fusch, coleccionista e historiador» cómo Fusch habría sido el primero en proponer el materialismo histórico como forma de investigación para las ciencias del espíritu. En ese texto, Benjamin ponía «en cuestión el aislamiento de los ámbitos y de sus figuras», y sostenía que no es posible llevar a cabo una historia literaria en términos autónomos, dado que no es posible aislar la obra de arte, o la obra literaria, de «la historia que la ha hecho llegar a nuestros días» (1937: 70). Eso nos obliga a «abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto, tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente». La comprensión de una obra de arte del pasado implica así también la revisión de las capas históricas, discursivas y materiales, que han caído sobre ella, pues «una imagen irrecuperable del pasado amenaza con desaparecer con cada presente cuando en ella no se reconozca» (71).

De ese modo, Benjamin indicaba que «toda exposición dialéctica de la historia se paga con la renuncia a la contemplación, característica del historicismo»: «El materialista histórico, en efecto, tiene que abandonar el elemento épico de la historia, la cual se convierte en objeto de una construcción cuyo lugar ya no es el tiempo vacío, sino una época determinada, la vida determinada, la obra determinada» (71). Cabría decir: no el año 27 en el continuo cronológico descualificado del siglo xx, sino la República como pliegue histórico específico. Continuaba Benjamin: «El materialista histórico extrae a la época de la cósmica “continuidad histórica”, como saca a la vida de la «época» y a la obra de la «obra de toda una vida». Y el resultado de esta construcción es el

que *en* la obra se encuentre resguardada y conservada la obra de una vida, *en* la obra de una vida la época entera, y *en* la época el curso de la historia» (71-72).

Esta misma es la tesis de Bergamín cuando contrapone por ejemplo «momento histórico» e «instante eterno» (1962a, 27-28; 1974a, 27), o cuando plantea que la historia se hace por la mediación del arte o de la poesía. Se trata, en estos casos, de hacer saltar el continuo a través de la atención al detalle. O, en otros términos, de suspender la relación entre el universal y el particular, entre juicio reflexionante y juicio determinante, en nombre de la *singularidad* del objeto y de su construcción en nuestra lectura –que, como indica Bergamín, solo cobra sentido en la relectura (1957). En los términos de María Zambrano: en la singularidad de *una escucha* (Hidalgo Nácher, 2016). Así, mientras «el historicismo nos presenta la imagen eterna del pasado» (Benjamin, 1937: 72) –tal como hacen las «historias de la literatura nacional» que, a través de una perspectiva apolítica o despolitizada de la crítica, se presentan como historias uni-versales¹³–, Benjamin recordaba que «no hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie. Y ninguna historia cultural le ha hecho justicia todavía a esta realidad fundamental» (80). En contraposición al historicismo de esas historias, en último término ahistóricas, sostenía Benjamin,

el materialismo histórico, al contrario, va presentando experiencias respecto al pasado que siempre son únicas. La sustitución del momento épico por lo que es el momento constructivo se revela condición de esta experiencia. En ella se liberan las poderosas fuerzas prisioneras del «érase una vez» del historicismo. Así, la tarea del materialismo histórico es llevar a cabo con la historia la experiencia que es originaria para cada presente. El materialismo histórico se dirige a una consciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia» (72).

Ante una eternidad ahistórica, la contingencia; ante la épica, el momento constructivo; ante la supuesta continuidad de la historia, la irrupción de la diferencia; ante la compresión como objetivación y homologación en un tiempo vacío, la «supervivencia [*o más bien «sobrevivencia»*] de lo comprendido» (72)¹⁴.

13. Estas historias nacionales pueden compararse, por dar solo dos casos, con la historia de 1989 de Haroldo de Campos y con la argentina coordinada por Noé Jitrik, titulada *Historia crítica de la literatura argentina*, publicada entre 1999 y 2018, donde la inclusión del término «crítica» en el título alude a un presente y a una perspectiva problemática, es decir situada.

14. Es crucial aquí, ya que tiene que ver con la discusión de fondo que está en juego en este artículo, llamar la atención sobre los términos alemanes *Überleben* y *Fortleben* y el modo en el que muchos de los traductores de Benjamin han vertido indistintamente como «supervivencia». En este sentido, se hace preciso volver sobre la distinción propuesta por Miguel Valderrama entre «supervivencia» (*Überleben*) y «sobrevivencia» (*Fortleben*)

De ese modo, al viejo modelo de la historia nacional (que aparece como una historia universal) cabría contraponerle una historia de las sobrevivencias, de los restos, de aquello que todavía nos hace señas desde los márgenes de los discursos recibidos. La conciencia de esas sobrevivencias es la que le llevaba a Bergamín a titular la reedición de *Al volver* (1962) como *Antes de ayer y pasado mañana* (1974) y la de *Detrás de la cruz* y *El pozo de la angustia* (1941) como *El pensamiento perdido* (1977b). Y, haciéndose eco de *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel, cuyo título fue acuñado por Bergamín, es el que le llevó a titular la ficción documental que realizó con Michel Mitrani como *Los ángeles exterminados* (1968) (Bergamín, 2023). Pues, como ya había adelantado Bergamín en un aforismo de antes de la Guerra Civil, «la verdadera ironía no es la que el escritor pone en su obra, sino la que se interpone entre la obra y él» (1981b: 99).

En este contexto, se hace posible interpretar como *políticas de la exhumación*¹⁵ la labor de rescate llevada a cabo durante las últimas décadas por los estudiosos del exilio, en la que –junto con muchos otros núcleos y propuestas que van más allá de lo planteado en este artículo, y que cabría pensar de modo articulado (Hidalgo Nácher, 2024)– tienen un lugar destacado los trabajos llevados a cabo desde 1993 en torno al grupo GEXEL. Aunque no es posible aquí enumerar las aportaciones para repensar el exilio español republicano que difieren o problematizan los modelos heredados de la historia nacional, cabe citar por su importancia el pionero *Tiempo de exilio* (2007), de Mari Paz Balibrea, así como el volumen colectivo *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* coordinado por la misma autora en 2017. Cuarenta años después de la aparición en Taurus de *El exilio español de 1939* de José Luis Abellán, ese volumen se propone, más allá de cualquier «ambición monumental o enciclopédica», impulsar «nuevas categorías estructurales y temáticas de ordenación historiográfica», poniendo en cuestión e historizando el uso de categorías «naturalizadas» (Balibrea, 2017: 16). Esa perspectiva obliga

(2015: 13-32). Como afirma este autor, «la distinción entre supervivencia y sobrevivencia exigiría ser pensada a partir de la diferencia que Walter Benjamin teorizó entre *Überleben* y *Fortleben*» (17-18); diferencia que tiende a ser borrada en las traducciones al castellano, que suelen traducir el diferendo entre ambos conceptos por una misma palabra plena: *supervivencia* (20). En contraposición a la *supervivencia* (que puede pensarse todavía a partir de la lógica de la *Aufhebung* o conservación), la *sobrevivencia* implica una *posvida* en tanto que «rescate de una significación fragmentada y discontinua», de otra vida «que se vive en ausencia, en el tormento de una experiencia que al afirmarse se pierde» (30).

15. Analía Gerbaudo, a quien debo este término, entiende las políticas de exhumación como el «rescate de géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados que, como en un bucle extraño, sufren alguna modificación a partir de esa práctica» (2016: 41).

a abandonar el positivismo y el terreno de las ciencias naturales y la objetividad científica que les sirven de fundamento sin por ello abrazar una versión espiritualista de la literatura que forma parte también de nuestra herencia nacional, a la manera de Dámaso Alonso y de los manuales de literatura que hemos leído muchas de nosotras en los años ochenta y noventa –y probablemente también muchas veces (por el testimonio que he recibido de mis alumnas) en el siglo XXI– en el que, junto a la *verdad objetiva del texto*, se rescataba el *valor humano de la obra*, al que se refería Barthes. Esta concepción espiritualista de la literatura era aquella criticada por Gamoneda al referirse a la «falsedad» (Gamoneda, 1997a: 172), tal como por lo demás había hecho en *Descripción de la mentira* (1977).

Como señalaba Benjamin, «la obra del pasado no está nunca cerrada». Si se pretende volver sobre la historicidad de las obras, no se tratará sólo de estudiarlas en función del proceso de producción del que surgieron (lo que es importante), sino también y especialmente «del proceso de producción en que perviven» (1927: 80). Se trataría, así, de promover un estudio «cuyo objeto no se encuentre formado por la maraña de los puros hechos, sino por el grupo contado de hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente», pues el «objeto histórico no ofrece vagas analogías con la actualidad, sino que se constituye exactamente en la tarea dialéctica que la actualidad ha de resolver» (83). O en los términos de Bergamín: «Si tenemos [...] que inventar el porvenir que nuestro pasado nos exige, no será porque antes, y a la inversa, tendremos que inventar el pasado que nos exige el porvenir.» (1962c: 136-137; 1974c: 120).

Bibliotecas y formas de la legibilidad

La historia que aquí se propone, aunque tiene que contar con los límites disciplinarios y nacionales, no puede someterse sin más a ellos sino que, por la especificidad de su objeto, se ve obligada a tematizarlos y a historizarlos. Y, por ese mismo motivo, no puede confiar ni en la positividad de los objetos que estudia ni en la neutralidad de los modos de estudio que moviliza. Eso es lo que nos recuerdan las obras de Benjamin y de Bergamín, quienes hacen emerger la violencia que atraviesa los regímenes de sensibilidad y las comunidades políticas en las que estamos inscritos. Interrogar el *proceso de producción en que perviven o sobreviven las obras* implica preguntarnos, entre otras cosas, por los *circuitos de lecto-escritura* en los que se insertan. Podemos preguntarnos, pues, cómo se han conformado históricamente estos circuitos, qué tipo de obras han sido transmitidas en ellos, y de qué modo. Ahora bien, la producción y circulación de lo escrito durante el franquismo estuvo sometida a una política

de Estado marcada por el dirigismo cultural y la censura. Tal como ha estudiado Fernando Larraz, este hecho no es simplemente un dato del pasado, ya que «la marea represiva de la censura» (2014: 15) llega de diversos modos hasta nuestros días (por ejemplo, a través de la reedición, o de la conservación en nuestras bibliotecas públicas y privadas, de ejemplares censurados). Podemos ir aún más allá: el problema no reside tanto en la existencia de textos censurados (lo que ya es en sí importante) como en *la ignorancia* que tiene el lector común, y muchas veces el especialista, sobre el carácter de esos textos. Es decir: leemos los textos ignorando que han sido censurados –o tomamos la censura como un dato puntual. Y, cuando sabemos de ella, no tenemos en cuenta *los efectos a largo plazo en las prácticas de lectura y en las subjetividades de un circuito de lecto-escritura regulado por el dirigismo político*.

Para plantear el problema, daré simplemente unas muestras de la pluralidad de textos censurados a finales de los años sesenta, una época en la que, entre los libros prohibidos, se contaban algunos provenientes del libre pensamiento francés del siglo XVIII, del marxismo o de las vanguardias literarias y del surrealismo y su derecho a «decirlo todo» (Blesa, 2004: 76-77, 2011: 93-96; Derrida, 2017: 117-118). Así, las *Cartas filosóficas* (1969), el *Diccionario filosófico* (1969) y el *Tratado sobre la tolerancia* (Península, 1970) de Voltaire fueron prohibidos, lo mismo que *Literatura y sociedad* (Península, 1969) de Eduardo Sanguinetti y una obra clave en las poéticas del siglo XX como los *Cantos de Maldoror* (Anagrama, 1968) de Isidore Ducasse, escritos un siglo antes. Del mismo modo, Edicions 62 vio en esos mismos años no solo cómo la censura introducía tachaduras en sus ediciones de Brecht, Lukács, Sartre y Castellet, Fuster y Diderot, sino que también vio cómo merecían supresiones la poesía de Gabriel Ferrater y de Pere Gimferrer e incluso eran intervenidos libros teóricos como los de Lévi-Strauss, Peter Brook y el propio H.R. Jauss, aparentemente muy alejados de la política¹⁶ (Cisquella y otros, 2005).

16. Aquí va una lista de algunos de esos textos publicados con supresiones: *Escritos sobre ideología y política* (Edicions 62, 1968) de Lukács; *Les dones i els dies* (Edicions 62, 1968) de Gabriel Ferrater; *Questions de méthode* (Edicions 62, 1968) de Sartre; *Lectura de Marcuse* (Edicions 62, 1968) de Castellet; *Obres completes (vol. II)* (Edicions 62, 1969) de Joan Fuster; *El espacio vacío* (Edicions 62, 1969) de Peter Brook; *Escritos sobre literatura i art* (Edicions 62, 1969) y *Formalisme i realisme* (Edicions 62, 1971) de Bertold Brecht; *El totemisme* (Edicions 62, 1969) de Lévi-Strauss; *Sobre la libertad de prensa* (Edicions 62, 1969) de Diderot; *Els miralls* (Edicions 62, 1970) de Pere Gimferrer; *Obra completa. Poesia* (Edicions 62, 1971) de Agustí Bartra; *Formalisme i realisme* (Edicions 62, 1971) de Bertold Brecht; *La literatura como provocación* (Edicions 62, 1973), de H. R. Jauss (Cisquella y otros, 2005).

A partir de ello, cabría incorporar un nuevo nivel de análisis teniendo en cuenta en qué sentido la conformación del circuito de lecto-escritura bajo el régimen de censura contribuyó a configurar las propias prácticas y modos de lectura. Ya Bergamín preguntaba en «Lectores, escritores y habladores»: «¿se lee porque se escribe o se escribe porque se lee?» (1962b: 42; 1974b, 39). Pregunta que hacía eco a «aquella pregunta paradójica de Larra: “En España no se lee porque no se escribe o no se escribe porque no se lee”», la cual, según Bergamín, seguía «teniendo todavía vigencia equívoca» (1962b: 41; 1974b: 39). ¿La seguiría teniendo aún? Y ¿en qué sentido?

Cabría preguntarse, tirando de ese hilo y a partir de ello: ¿cómo se ha leído en España a Saussure, a Roland Barthes, a Schleiermacher? Esos modos de lectura (que he estudiado en relación a los dos primeros en otro lugar [Hidalgo Náchter, 2022: 96-141 y 352-360]) acaso no sean tan lejanos a la pregunta formulada por Bergamín en ese texto. Me detengo en esta ocasión sobre la lectura de Schleiermacher, la cual me parece especialmente relevante para lo que aquí está en juego. Valentín García Yebra, uno de los fundadores de Gredos y filólogo de prestigio, fue el traductor de su libro de 1813 titulado en su versión española *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1978/2000). Sin embargo, García Yebra fue también, en palabras de Fernando Larraz, uno de «los censores más inflexibles» del Régimen, cuyos informes estaban marcados por «un rígido moralismo y una exagerada pudibundez léxica» (2014: 93). Ese hecho, aparentemente ajeno a la labor filológica, ¿no arroja una sombra sobre su trabajo de mediación con relación a una de las figuras fundadoras de la hermenéutica moderna, basada justamente en la distancia entre escritura y lectura, en la cual se abre la historicidad del sentido? Ahora bien, García Yebra tomará partido por una lectura estrictamente lingüística que corta el texto de Schleiermacher de sus diálogos con la contemporaneidad, es decir, con una tradición que va de Walter Benjamin (quien se pregunta por la *lengua pura*) a Haroldo de Campos (que se refiere a la *transcreación* [2023]), y que hoy llegaría a Lawrence Venuti¹⁷. Diálogos que atraviesan la obra de autores

17. Escribe García Yebra en su introducción a *Teoría y práctica de la traducción*, demarcando los límites de su comprensión del problema, que él mismo entiende desde una perspectiva normativa en que defiende «el buen uso del español» (1989: 22): «El estudio de la traducción es una rama de la lingüística aplicada» (1989: 16). Cabe comparar esas afirmaciones con las de Antoine Berman: «Il faut affirmer que la traduction ne peut jamais constituer une simple branche de la linguistique, de la philologie, de la critique (comme le croyaient les Romantiques) ou de l'herméneutique: elle constitue – qu'il s'agisse de philosophie, de religion, de littérature, de poésie, etc. – une dimension *sui generis*. Et productrice d'un certain *savoir*. Mais cette expérience (et le savoir qu'elle engendre) peut être en retour éclairée et en partie transformée par d'autres expériences,

exiliados como María Zambrano o José Bergamín, quien ya publicara en *Cruz y Raya* en 1933 una traducción de «¿Qué es Metafísica?» de Martin Heidegger realizada por Xavier Zubiri, en lo que quizás sea el primer texto publicado en español del filósofo alemán. Si volvemos de ahí al prólogo de García Yebra a la edición de Gredos, del año 2000, nos daremos cuenta de que en él no solo neutralizará aquello que en el texto de Schleiermacher apunta a una problemática hermenéutica, sino que, sin introducir ningún tipo de discusión teórica, acusará policialmente en su texto a Antoine Berman de haberle plagiado, lo que no deja de evocar en su inflexibilidad prácticas que tal vez creeríamos que pertenecían a otros tiempos. Ahí afirma el antiguo censor: «La semejanza del texto de Berman con el mío era tan grande que se imponía la conclusión de que el noble traductor francés no había traducido a Schleiermacher del alemán sino del español; del español de mi traducción»¹⁸ (García Yebra, 2000: 12). Afirmación que pretendería demostrar la primacía y la centralidad de la obra del filólogo español sobre un pensamiento contemporáneo que, desde cualquier otro punto de vista, lo desborda.

La propia editorial Gredos, donde Dámaso Alonso dirigirá la colección «Biblioteca Románica Hispánica», será una plataforma fundamental de una filología de raíz estilística. Y será a través de ella como se introducirán algunos de los avances del estructuralismo, que finalmente quedarán asimilados a una estilística católica de carácter espiritual claramente contrapuesta a la fenomenología bergaminiana. Dicho rápidamente: Saussure (cuyas teorías rompían con la categoría de «expresión») será leído en la universidad española mayormente desde una estilística de la expresión, y el trabajo de Barthes –convenientemente expurgado de todo aquello que lo emparentaba con el pensamiento filosófico del siglo XX– será incorporado solo a condición de poder encuadrarse en un estructuralismo científico asimilable al comentario de texto (Hidalgo Nácher, 2021), lo que implica entre otras cosas abandonar gran parte de los desarrollos introducidos por el autor a partir de la 1966.

No son ajenas a ese estado de cosas las críticas (formuladas, claro está, desde otro lugar) que Max Aub vertía sobre Dámaso Alonso en su carta abierta de 1950, en la que se lee:

Los idiomas corren y discurren, según los hechos, y cuando un vocablo, por el curso de los tiempos, viene a significar algo distinto de lo que exactamente

d'autres pratiques, d'autres savoirs. Et il est clair que la linguistique, au XX^e siècle, peut enrichir la conscience traductrice; l'inverse, d'ailleurs, est également vrai. La linguistique d'un Jakobson interroge les poètes, elle pourrait aussi interroger les traducteurs. C'est bien ce jeu réciproque que propose au Brésil un Haroldo de Campos» (1984: 286).

18. Para una lectura crítica de esa escena, cf. Pulido Correa y Vega Cernuda (2011).

representaba, no queda más remedio que aceptar su nuevo sentido. Lo demás es querer cerrar los ojos a la realidad, que es, desgraciadamente, lo que haces tú, e infinidad de otros, que valen mucho menos que tú.

El régimen bajo el que vives, por tu gusto, impide mayores vuelos, y, de más a menos, viniste a considerar, en tus espléndidos ensayos, esas virguerías estilísticas como fundamentales, tal vez sin darte cuenta de tu renuncia; abandonando el prodigioso campo por el que con tanto orgullo te veíamos avanzar. Deja esos ejercicios de pesas y medidas a los estrechos de mollera: ¡tenemos tan pocos como tú! Te fuiste enterrando, por cuidado, por temor quizá, tal vez por asco, o desaliento y desasosiego –con un nudo en la garganta–, acoquinado en tu rincón filológico y diz que estilístico [...].

Queréis convertir la literatura en ciencia, como si la retórica fuese anterior a la obra, de la misma manera que los cálculos lo son a lo visto, en ciertas disciplinas científicas. Esa crítica ínfima y gazmoña, tan especializada para especialistas, ¿qué es frente a la obra de arte? Bien está el laboratorio a priori, porque en las ciencias no hay plagio, sino, al contrario, y eso es lo que, entre otras cosas, la diferencia del arte (Aub, 1950: 1-7).

Dámaso Alonso fue nombrado director de la Real Academia Española el 5 de diciembre de 1968, un acontecimiento que acaso haya sido uno de los disparadores que llevaron a Aub a promover la falsificación de su discurso de ingreso en la Academia Española (*sic*) titulado *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, publicado en 1971 y fechado apócrifamente en 1956 (De Marco, 2022). Viendo la comunidad de académicos propuesta en la *academia ficticia* de Aub y comparándola con la *real* (es decir, la de la Real Academia Española) podemos preguntarnos por la relación que establecen las luces y las tinieblas en nuestra contemporaneidad. La censura, por lo demás, hizo su trabajo: Castellet se refería al marxismo español de los años cincuenta como a un «marxismo sin textos, casi puramente intuitivo» (Marsal, 1979: 89). Y Antonio Chicharro ha señalado que en España ha habido durante mucho tiempo un «marxismo sin Marx» (2004: 96). Las condiciones impuestas por el franquismo hicieron, en sus propias palabras, que la historia general del marxismo teórico en España haya sido «la no historia o la historia de un prolongado estado carencial» en todo este período, y «al menos hasta los [pasados] años sesenta y setenta» (Chicharro, 2004: 99).

En un ámbito muy diferente, las poéticas modernas y de vanguardia, de amplia circulación en diversos países de América Latina, serán vistas en España con una cierta reticencia hasta comienzos del siglo XXI, tal como se señala en el prólogo a *Las ínsulas extrañas* (Milán *et al.*, 2002), y probablemente hasta el día de hoy. Cabría, pues, reconstruir a partir de ello la *educación estética* de los lectores y escritores. Hay toda una parte del pensamiento contemporáneo

que habrá llegado a España con muchas dificultades y resistencias. Y todo ello, aunque parezca muy lejano, no es ajeno al franquismo y a la censura. Daré solo un caso, que no puedo desarrollar aquí. En 1930, Bergamín prologaba *Trilce* de César Vallejo, poeta del que afirmaba: «En España, la poesía de César Vallejo, era, hasta ahora, casi totalmente desconocida» (2001: 247). En su presentación, Bergamín destacaba que *Trilce*, un libro publicado en Lima en 1922, «tuvo un logro profético, adelantándose con ingenua espontaneidad verbal de poesía recién nacida: y adelantándose tanto, que hoy mismo nos sería difícil encontrarle superación entre nosotros; en su autenticidad, y en sus consecuencias» (247-248). Ahora bien, esos «adelantos» pasaron a hacerse difíciles de leer después de la guerra civil. Así, Antonio Gamoneda habrá recordado cómo, más de un cuarto de siglo después, en 1949, cuando hablar de César Vallejo era delito, consiguió leer poemas del poeta peruano de forma manuscrita, ya que no había ediciones de sus libros disponibles (Gamoneda, 2018). Bergamín volvería a esa España, después de ver visto denegado el permiso en dos ocasiones, en 1958. Era en esos años en los que el escritor relanzaba la pregunta formulada por Larra y citada anteriormente para sostener que «lo que importa es averiguar cómo lo escrito, lo leído y lo hablado se corresponden. Y no si se lee mucho, o se escribe mucho, o poco, sino el «qué» y el «cómo»» (1962b: 41; 1974b: 39). Con ello, señalaba la necesidad de pasar de una perspectiva meramente *factual y cuantitativa* a una *cualitativa*, al tiempo que apuntaba, con cuatro palabras y sin tocar los límites de la censura, a los modos de conformación histórica de un circuito de lecto-escritura. Eso lo escribía en un momento en el que publicaba sus artículos en *El Nacional* de Venezuela. Artículos que, por lo tanto, no podían leerse en España, y de los cuales conseguiría publicar una pequeña selección, que también fue censurada, en *Al volver*, en 1962 en Seix Barral, poco antes de volver a ser expulsado de España. Esos artículos censurados apenas han circulado hasta hoy en nuestro país. Y, de hecho, ni siquiera la mayoría de especialistas tienen noticia de esa censura¹⁹.

Se leía en el artículo antes citado: «¿Quiénes leen? ¿O quiénes son quienes nos leen? Pues, ¿se lee y se escribe para alguien? Nietzsche decía que

19. En efecto, tanto *Al volver* como su reedición de 1974 con el irónico título de *Antes de ayer y pasado mañana* presentan, de forma invisible, la marca de la censura. Además de las marcas puntuales que imprimieron en ella los censores, obligando a eliminar fragmentos, en el proceso de edición tuvieron que ser suprimidos los siguientes textos: «Cauce seco», «Entre escombros y ruinas», «La palabra muerta», «Cyrano y Don Juan» y «Una Iglesia de silencio». Esos informes de censura, de los que no se tenía noticia hasta la fecha, fueron estudiados por primera vez por Valeria de Marco (2017). Los dos primeros textos censurados pueden leerse hoy en la reciente edición que ha hecho Gonzalo Penalva de los artículos de Bergamín en *El Nacional* (Bergamín, 2021).

escribía «para todos y para ninguno». Cosa bastante cierta y que puede afirmar cualquier escritor»²⁰. Ahí Bergamín se preguntaba por las *modalidades de la lectura*. Frente a un Estado dirigista que se arrogaba la tutoría de sus súbditos, considerados menores de edad, cualquier escritor que no tuviera un público determinado, cualquier escritor intempestivo, escribiría para todos y para nadie. Juan Goytisolo, que reivindicó a partir de mediados de los sesenta una escritura liberada de las convenciones heredadas y abierta al porvenir, se vio enfrentado a un problema análogo. Afirmaba en 1975, refiriéndose a *Juan sin tierra*:

Mi libro, como la casi totalidad de mi trabajo de los últimos trece años, no ha podido salir en España. Al parecer, lo que escribo resulta aún demasiado fuerte para estómagos del país, y nuestros médicos de cabecera han aconsejado su exportación a Latinoamérica, en donde, por lo visto, los lectores tienen mayor aguante. La situación es verdaderamente curiosa y desafía a la lógica, e, incluso, al sentido común. Otro ejemplo: ni «Señas», ni «Don Julián», ni «Juan sin Tierra» circulan; pero, en cambio, acaba de aparecer un volumen colectivo de estudios sobre ellas [*en Espiral*]; esto es, se admite la glosa de un texto inexistente, pues mis novelas no existen, oficial y administrativamente hablando (Alonso de los Ríos, 1975: 26).

Esa *inexistencia*, concretada en una *imposibilidad de leer*, repercute en la conformación de los cánones y los modos de lectura. Escribirá Goytisolo, refiriéndose a *Larva* de Julián Ríos, en 1977:

Toda mi labor de los últimos años ha sido un combate para alcanzar otros ámbitos de libertad expresiva, partiendo en cada caso del suelo conquistado en el texto anterior, en pos de esa escritura suelta, descondicionada a que aspira llegar mi último libro [*Juan sin tierra*]. Este trabajo lento, penoso, difícil, visible a lo largo y lo ancho de mi trilogía, debe ser puesto entre paréntesis y dado por supuesto, desde el momento en que abordamos la lectura de la obra en marcha de Julián Ríos (1985: 19).

Julián Ríos llegará a afirmar que su obra, emulando el proyecto literario de Arno Schmidt, pretendía «arruinar a través de *Larva* el lenguaje del franquismo, que seguía vigente, porque los realismos, aunque fueran críticos, no iban a lo esencial. Arno Schmidt hizo un alzamiento del idioma alemán que había podrido todo durante el nazismo. Si no vas a la raíz del problema, y desamordazas el idioma, no comprendes que la mentalidad del español está conformada por ello» (Hidalgo Nácher, 2018: 18). Ahora bien, *Larva* habrá quedado –en

20. «Lectores, escritores y habladores», *Al volver*, p. 42. [«Todo el mundo habla. Casi nadie escucha. Y algunos leen. Otros pocos escriben. Escribimos. Y estos últimos –entre los que modestamente me cuento– generalmente poco y mal» (p. 41)].

el marco de la literatura española— como una suerte de *texto ilegible*, y con él —por metonimia— se habrá calificado la obra completa de Ríos como ilegible sin necesidad de leerla —lo que no es, ni mucho menos, su situación en el extranjero²¹. Ahora bien, *Larva* se vuelve legible si se coloca al lado de obras como el *Ulises* de Joyce, el *Tristram Shandy* de Sterne o tres *Tres tristes tigres* (1965) de Cabrera Infante, en sintaxis con *otras bibliotecas* que desbordan el canon español heredado. De ese modo, Ríos proponía desde «Espiral» una biblioteca *española* en la que se daban la mano, entre muchos otros, Cabrera Infante, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Arno Schmidt, Severo Sarduy o Julio Cortázar.

Conclusiones

Con todo ello, trato de sugerir que la censura nunca es puntual, sino que contribuye de forma positiva y duradera, como un mecanismo más del dirigismo de Estado, a la conformación de determinados circuitos de lecto-escritura. De ese modo, participa en la conformación de *tradiciones de lectura* que no habría que minimizar, que hacen que en un momento dado determinados textos aparezcan como *difíciles*, *rocambolescos*, *disparatados* o abiertamente *ilegibles*. Todas esas categorías son, claro está, relacionales e históricas, y no hay obra que sea en sí misma ilegible, sino ilegible para un sujeto o momento histórico determinados. Lo que al fin y al cabo remite, nuevamente, a procesos de exclusión.

Cabría, en ese sentido, apelar a unas políticas de la crítica que inquieten los regímenes de visibilidad e inteligibilidad recibidos, no sólo interrogando a las obras, sino dejándose interpelar por ellas, para ver en qué sentido pueden cuestionar nuestros regímenes de sensibilidad y nuestros modos de pensamiento —y qué tienen que decir de nuestro presente. Se trataría, pues, de preguntarse no sólo por lo que somos capaces de concebir, sino también por aquello que, aunque no consigamos formular, no por ello deja de concernirnos e interpelarnos.

21. Basta ver para ello las lecturas críticas que Ríos ha recibido en España y en el extranjero desde el volumen colectivo *Palabras para Larva* (1985) hasta el que, desde *Tropelías*, le dedicamos con motivo de la reedición de *Larva* por parte de Jekyll & Jill, y que dio lugar después en Libros del Innombrable a *Julián Ríos y las metamorfosis de una escritura plural* (Hidalgo Nácher, Torrella Hoyos y Martín Gijón, 2023). Respecto a la recepción crítica de la obra de Julián Ríos, cabe consultar la tesis doctoral de David Torrella Hoyos (2025) y, respecto al problema de la ilegibilidad, mi artículo «Lo ilegible en la literatura española: el caso Julián Ríos» (2023b).

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2001), *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2005), *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama.
- AGAMBEN, G. (2013), *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet.
- AGAMBEN, G. (2010), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ALONSO DE LOS RÍOS, C. (1975), «Juan Goytisolo sin tierra», *Triunfo*, n.º 673.
- ANTELO, R. (2007), *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*, São Paulo, Lumme.
- ANTELO, R. (2015), *Archifilologías latino-americanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim.
- ANTELO, R. (2016), *A ruinología*, Desterro, Cultura e Barbárie, 2016.
- AUB, M. (1950), «Carta abierta a Dámaso Alonso. México, 1.º de julio de 1950», *Sala de Espera*, n.º 23, p. 5.
- BALIBREA, M. P. (2007), *Tiempo de exilio: una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona, Montesinos.
- BALIBREA, M. P. (2017), *Lineas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. (1967), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, R. (1969), *Crítica i veritat*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- BENJAMIN, W. (2009), *Obras. Libro II, vol. 2*, Madrid, Abada.
- BENJAMIN, W. (2008), *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada.
- BERGAMÍN, J. (2005), *El cohete y la estrella*. En *Obra esencial*, Madrid, Turner.
- BERGAMÍN, J. (2001), Prólogo a *Trilce* de César Vallejo, Penalva Candela, G. (ed.), *Antología*, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, pp. 247-251.
- BERGAMÍN, J. (1957), *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada.
- BERGAMÍN, J. (1974), *Antes de ayer y pasado mañana*, Barcelona, Seix-Barral.
- BERGAMÍN, J. (1977a), «Guernica», *Sábado gráfico*, 10 de diciembre, citado de Penalva Candela, G. (ed.), *José Bergamín. Antología periodística II* (pp. 143-146), Litoral, 1984.
- BERGAMÍN, J. (1977b), *El pensamiento perdido*, Madrid, Adra.
- BERGAMÍN, J. (1979), «El cadáver de Machado», *El País*, 8 de marzo de 1979.
- BERGAMÍN, J. (1981a), «¡Cuidado con el Guernica! (Picasso traicionado)», *Punto y Hora*, San Sebastián, n.º 213, 12 de febrero.
- BERGAMÍN, J. (1981b), *La cabeza a pájaros (1925-1930)*, en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra.
- BERGAMÍN, J. (2016), «Realidad. Realismo. Poesía» (pp. 343-346) (Madrid, abril, 1963), en M. Hidalgo Náchter; I. López Cabello y M. T. Santa María Fernández (eds.), *José Bergamín: entre literatura y política*, Paris, PU de Paris-Ouest.

- BERGAMÍN, J. (2021), *Prosas peregrinas. Artículos en El Nacional de Caracas*, Sevilla, Renacimiento.
- BERGAMÍN, J. (2023), *Los ángeles exterminados*, Sevilla, Athenaica.
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.
- BLESA, T. (2004), *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BLESA, T. (2011), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio.
- BONET, J. M. (2019), «Para un mapa del exilio republicano», en M. Aznar Soler e I. Murga Castro (eds.), *1939. Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, pp. 11-46.
- BUCK-MORSS, S. (2017), *Hegel e o Haiti*, São Paulo, N-1.
- CASADO, M. (2005), *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CASTELLET, J. M. (2016), «Madrid, 1963 (apostilla a la ponencia de Roselyne Chenu) de Josep Maria Castellet», en M. Hidalgo Nácher; I. López Cabello y M. T. Santa María Fernández (eds.), *José Bergamín: entre literatura y política*, Paris, PU de Paris-Ouest, pp. 221-228.
- CATELLI, N. (2015), «Testimonios críticos». 452.ºF, n.º 12, pp. 30-40.
- CISQUELLA, G. et al. (2005), *La represión cultural en el franquismo.*, Barcelona, Anagrama.
- CHENU, R. (2016), «El segundo exilio de José Bergamín», en M. Hidalgo Nácher; I. López Cabello y M. T. Santa María Fernández (eds.), *José Bergamín: entre literatura y política*, Paris, PU de Paris-Ouest, pp. 229-242.
- CHICHARRO, A. (2004), *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC.
- DE CAMPOS, H. (2011), *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, Iluminurias, São Paulo.
- DE CAMPOS, H. (2023), *Transcreación. La práctica del traducir*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- DELEUZE, G. (1976), «¿En qué se reconoce el estructuralismo?» en F. Châtelet (ed.), *Historia de la filosofía (tomo IV)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 579-599.
- DE MARCO, V. (2017), «Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el Franquismo», *Creneida*, n.º 5, pp. 125-138.
- DE MARCO, V. (2022), «Un testamento literario. *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Estudio introductorio», Max Aub, OCCC, XI, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 129-144.
- DERRIDA, J. (2017), «Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 18, pp. 115-150.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2021), «El archivo arde», en G. Goldchluk y J. Ennis (coords.), *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, M.C., (2022), *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)*, Madrid, Visor.
- DURANTAYE, L. de la (2009), *Giorgio Agamben: a critical introduction*, Standford, Standford UP.
- GAMONEDA, A. (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro.
- GAMONEDA, A. (2018), «Gamonedada: “Hablar de César Vallejo era delito”», *La República*, Perú, 20 de abril.
- GARCÍA YEBRA, V. (1989), *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, V. (2000), *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos.
- GERBAUDO, A. (2016), *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- GERBAUDO, A. (2024), *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958-2015). Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización*, II, Santa Fe, UNL.
- GLONDYS, O. (2016), «España A.D. 1963: Bergamín, Fraga y el Congreso por la Libertad de la Cultura», en M. Hidalgo Nácher, I. López Cabello y M. T. Santa María Fernández (eds.), *José Bergamín: entre literatura y política*, Paris, PU de Paris-Ouest, pp. 202-220.
- GOLDCHLUK, G. (2019), «Lecturas desde el archivo. Una teoría en (des)construcción», *Nimio*, n.º 6.
- GOLDCHLUK, G. (dir.) (2024), *El archivo como política de lectura / L'archive en tant que politique de lecture*, Editions des archives contemporaines, Paris. En línea: <https://doi.org/10.17184/eac.9782813004451>
- GONZÁLEZ ROMERO, D. (2001), «Bergamín y Benjamín como lógicas del demonio», *Archipiélago*, n.º 46, pp. 29-38.
- GOYTISOLO, J. (1985), «Sobre Larva», en A. Sánchez Robayna y G. Díaz-Migoyo (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Llibres del Mall, pp. 19-20.
- HEIDEGGER, M. (1933), «¿Qué es Metafísica?», *Cruz y Raya*, Madrid.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2016), «Escrituras del exilio. El problema de la escritura en José Ortega y Gasset, María Zambrano y José Bergamín», *Dicenda*. vol. 34, pp. 151-180.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2014), «De una España peregrina a una España fantasmal: las imposibles vueltas de José Bergamín», en M. Aznar Soler *et al.* (eds.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla, Renacimiento, pp. 626-637.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2018), «Fábulas del país de Jaula / El porvenir de la literatura», *Quimera*, n.º 411, pp. 16-25.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2021), «Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta», en F,

- Larraz y D. Santos (coords.), *Poéticas y canones literarios bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 55-80.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2022), *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura. Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización*. I, Santa Fe, UNL.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2023a), «El inconsciente teórico: por una arqueología de la contemporaneidad crítica», en D. Viñas Piquer (coord.), *La teoría en la ficción literaria española del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 129-138.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2023b), «Lo ilegible en la literatura española: el caso Julián Ríos», en D. Viñas Piquer (coord.), *La teoría en la ficción literaria española del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 129-138.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2024), «Verosimilitudes críticas del Hispanismo», en L. Burgos Ballester y F. Larraz (eds.), *La forja de una tradición. Prácticas historiográficas y críticas en la literatura bajo el franquismo*, Granada, Comares, pp. 3-28.
- HIDALGO NÁCHER, M.; Martín Gijón, M. y Torrella Hoyos, D. (2021), «Homenaje a Julián Ríos», *Tropelias*, n.º 8.
- HIDALGO NÁCHER, M.; Martín Gijón, M. y Torrella Hoyos, D. (2023), *Julián Ríos y las metamorfosis de una escritura plural*, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- JAUSS, H.-R. (2012), *La historia de la literatura como provocación*, Madrid, Gredos.
- LARRAZ, F. (2014), *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- MACHADO, A. (1941), *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- MAINER, J.C. (2003), «Tombeau pour Bergamín», *Turia*, n.º 66/67, pp. 14-27.
- MARSAL, J. F. (1979), *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Península.
- MILÁN, E., Sánchez Robayna, A., Valente, J. A., Varela, B. (2002), Prólogo, *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 15-37.
- MUÑOZ SORO, J. (2013). «Despojos despojados. Los intentos de repatriación de los restos de Antonio Machado durante el franquismo». *Cercles*, n.º 16, pp. 123-145.
- NIETZSCHE, F. (1999), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PULIDO CORREA, M y Vega Cernuda, M. A. (2011), «De las dos maneras de traducir de Schleiermacher en las traducciones de García Yebra y Antoine Berman». *Mutatis Mutandis*, vol. 4, n.º 2, pp. 172-179.
- RANCIÈRE, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2012), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- RIDRUEJO, D. (1940), «Machado recuperado», *Escorial*, n.º 1, pp. 93-100.
- RÍOS, J. (1995), *Album de Babel*, Barcelona, Muchnik Editores.

-
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. y Díaz-Migoyo, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Llibres del Mall.
- SCHLEIERMACHER, F. (2000), *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, 2000.
- TORELLA HOYOS, D. (2025), *Otra modernidad posible: la escritura en espiral de Julián Ríos (1968-2025)*, tesis doctoral, UB.
- VALDERRAMA, M. (2015), *Traiciones de Walter Benjamin*, Adrogué, La Cebra.
- VALERO, V. (2001), *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza (1932-1933)*, Barcelona, Península.

El diálogo entre José Bergamín y Paul Ludwig Landsberg: sobre un existencialismo cristiano antifascista

The dialogues between José Bergamín and Paul Ludwig Landsberg: on an anti-fascist Christian existentialism

Mario MARTIN GIJÓN

Autoría:

Mario Martin Gijón
Universidad de Extremadura, España
marting@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-4155-1509>

Citación:

MARTIN GIJÓN, Mario (2026). «El dialogo entre José Bergamín y Paul Ludwig Landsberg: sobre un existencialismo cristiano antifascista», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 49-71.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.29728>

Financiación:

este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 17/03/2025

Fecha de aceptación: 23/07/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Mario Martin Gijón

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

En este artículo analizamos la confluencia entre Paul Ludwig Landsberg (1901-1944), filósofo alemán de origen judío, converso al cristianismo, y el escritor español José Bergamín (1895-1983). El mutuo enriquecimiento entre los dos autores, a raíz del exilio antinazi de Landsberg en España y su enseñanza (1934-1936) dentro de lo que se conocerá como Escuela de Barcelona, no solo es un importante ejemplo de colaboración antifascista transnacional (Alemania-Francia-España). Por una parte Landsberg, ya conocido en España por traducciones de sus libros en la Editorial Revista de Occidente antes de su llegada, influirá, con su lectura de Nietzsche, Kierkegaard o San Agustín y, sobre todo, con su ensayo *La experiencia de la muerte*, en Bergamín y otros futuros exiliados (Josep Ferrater Mora, Juan David García Bacca). Por otra, el conocimiento de la obra de Bergamín y su ejemplo de compromiso antifascista será decisivo en las «Réflexions sur l'engagement personnel» publicadas por Landsberg en la revista *Esprit*. Estas influirán en el cambio de posición del grupo personalista en torno a Emmanuel Mounier hacia una decidida intervención política que desembocará en la acción de la Resistencia tras la Ocupación de Francia por los alemanes. La común admiración hacia Miguel de Unamuno, no exenta de matices, o la ocasional, pero intensa, escritura de poesía religiosa (crística) son otros

elementos de una relación basada en la amistad y la admiración mutua, y a la que Bergamín homenajearía también después de la trágica muerte de Landsberg en un campo de concentración nazi.

Palabras clave: Paul Ludwig Landsberg; José Bergamín; exilio republicano español; compromiso; antifascismo; cristianismo; campos de concentración; literatura española; siglo XX.

Abstract

In this paper we analyze the confluence between Paul Ludwig Landsberg (1901-1944), German Jewish philosopher, converted to Christianity, and the Spanish writer José Bergamín (1895-1983). The mutual enrichment between these two authors, following the Anti-Nazi emigration of Landsberg and his teaching (1934-1936) in what would be known as the School of Barcelona, is not just an example of a trans-national Antifascist collaboration (Germany, France-Spain) but also important because Landsberg, already well-known in Spain through translations of his books in the Revista de Occidente publishing house before his arrival, will influence, with his reading of Nietzsche, Kierkegaard or Augustinus and specially with his essay *The experience of death*, the work of Bergamín and other future exile philosophers' (Josep Ferrater Mora, Juan David García Bacca). At the other side, the knowledge of Bergamín's work and his example of Antifascist commitment would be essential for the «Réflexions sur l'engagement personnel», published by Landsberg in the *Esprit* magazine. This will be decisive in the change of the personalist movement around Emmanuel Mounier towards a political intervention which would have his continuation in the Resistance action during the France Occupation by the Germans. The common admiration of Miguel de Unamuno, or the writing of religious poetry will be other elements of a relationship based in friendship and mutual admiration, and which Bergamín will honor also after the tragic death of Landsberg in a Nazi concentration camp.

Keywords: Paul Ludwig Landsberg; José Bergamín; spanish republican exile; commitment; Antifascism; Christianity; concentration camps; Spanish Literature; 20th century.

Introducción

El estudio de las relaciones de las redes intelectuales transnacionales tiene aún mucho por hacer y ello resulta aún más urgente en el caso de un movimiento como fue el antifascismo, que acercó a intelectuales de procedencias muy diversas¹. El déficit de conocimiento de lenguas y culturas, la compartimentación

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

por procedencias nacionales, hacen que intelectuales que fueron relevantes en lugares distintos al de su nacimiento caigan en el olvido. Así lo demuestra, por ejemplo, el escaso conocimiento de Bergamín en Alemania o de Landsberg en España, y la generalizada ignorancia sobre un diálogo que abrió una vía de compromiso católico antifascista que, aunque minoritaria frente al abrumador apoyo de la Iglesia católica a los fascismos europeos, alcanzó un alto valor intelectual y pagó un alto precio por ello. Dado el mayor conocimiento de la obra y vida de Bergamín en el ámbito del hispanismo, en este artículo se irá, sobre todo, de Landsberg a Bergamín, para llegar a la confluencia entre ambos.

De la revolución conservadora al exilio antifascista

Paul Ludwig Landsberg nació en Bonn el 3 de diciembre de 1901, hijo de Anna (nacida Silverberg) y Ernst Landsberg, un renombrado catedrático de Derecho romano y primer rector judío en la Universidad de Bonn. Paul tenía un hermano cuatro años mayor, Erich, que murió en 1916, en la Primera Guerra Mundial, a la que había ido voluntario en el lugar de un padre de familia (Marwitz 1948, 166). Los padres de Paul Ludwig Landsberg, judíos agnósticos, se habían dejado convencer por un amigo, pastor luterano, para bautizarlo en la Iglesia evangélica (Bucarelli 2004, 25), aunque, con el tiempo, él se iría sintiendo cada vez más cercano a la Iglesia católica. Durante los años veinte, la casa de los Landsberg era frecuentada por importantes personas del mundo cultural, como Thomas Mann, Ernst Robert Curtius, Romano Guardini, Carl Schmitt o Max Scheler. Alumno brillante, ya en el bachillerato suscitó un escándalo con un trabajo sobre Shakespeare donde expresaba simpatías por el comunismo (Moebius 2003, 85). Recordemos que Bergamín, también como adolescente, tuvo una época en la que, como diría en una entrevista «me preocupa sobre todo la injusticia social y me vuelvo anarquista; es cuando leo a Kropotkin, Proudhon, Bakunin Reclús, Herzen, preocupándome esa especie de vacío moral que siento, y son los años peores de mi vida» (Penalva, 1985: 33-34).

Landsberg comenzó sus estudios de Filosofía en Friburgo, donde tuvo como profesor a Husserl y conoció a Heidegger, aunque al año siguiente proseguiría estudios en Colonia, más cerca de Bonn, y se situaría bajo el magisterio de Max Scheler, con el cual se atemperó su inicial entusiasmo por la Revolución rusa. De hecho, son años de búsqueda angustiada de orientaciones. Con veinte años, y en un frenesí de unas pocas semanas, Landsberg había escrito su ensayo *Die Welt des Mittelalters und Wir* (1922) que dedicó a Scheler, y que se publicaría en 1925 traducido al español por José Pérez Bances como *La Edad Media y nosotros*, en la colección «Nuevos hechos / Nuevas ideas» de la editorial Revista

de Occidente. En este ensayo Landsberg rechazaba las visiones unilateralmente negativas de una época como la Edad Media de la que pedía rescatar la armonía que da la «obediencia a Dios», y concluía proclamando: «La revolución conservadora, la revolución de lo eterno, es el porvenir y casi la realidad en la hora presente» (1925: 186). El ensayo de Landsberg tuvo varias ediciones, y esa expresión de «revolución conservadora» se popularizó a raíz de que Hugo von Hofmannsthal, que había leído con gran interés el libro de Landsberg, la utilizara en su famosa conferencia *La escritura como espacio espiritual de la nación* (1927) (Schloßberger, 2007: 95). Pero, como han explicado tanto Marco Bucarelli (2004: 40) como Matthias Schloßberger (2007), la idea de revolución conservadora de Landsberg no tiene nada que ver con la que años después se aplicará a autores reaccionarios como Jünger, Schmitt o Spengler y, de hecho, en su obra Landsberg oponía el militarismo prusiano a su visión, algo idealizada, de la Edad Media: «Para el hombre prusiano, el mundo es en sí un caos, en el cual la organización humana tiene que introducir violentamente algo parecido a un orden; en cambio, para el hombre medieval el orden del universo existe por sí y el hombre solo puede perturbarlo» (1925: 187-188).

Pese a todo, no se puede negar que, en esos años, Landsberg tenía trato con círculos claramente conservadores, como demuestra que colaborase en la *Europäische Revue*, de Karl Anton Rohan², precisamente con una reseña de la traducción al alemán de *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, mostrando su temprano conocimiento del autor vasco pero también sus divergencias, afirmando que «la situación de Unamuno ya no es la nuestra», declarando haber superado la oposición entre razón y fe y echando de menos en él «la comprensión de la cualidad de una posible eternidad del hombre» (Landsberg, 1926a: 66)³.

Su tesis doctoral, *Wesen und Bedeutung der Platonischen Akademie*, que defendió en 1923, se publicará, con el título *La Academia platónica* (1926b) y con un breve prólogo de Ortega y Gasset, también en la Editorial Revista de Occidente, en la misma colección y con el mismo traductor. Así, y gracias al excepcional interés del círculo de Ortega y Gasset por la producción filosófica alemana, Landsberg, con veintipocos años, y sin haber pisado España, era ya un autor conocido en nuestro país. Sin embargo, esa época tan fértil se verá interrumpida por una crisis intelectual y religiosa que durará un par de años, y en la cual, según el clérigo John Maria Oesterreicher (1952: 224), que tuvo

2. Sobre Rohan y sus conexiones españolas puede verse Martín Gijón (2012). Esta reseña es ignorada en la, por otra parte, muy completa bibliografía de Landsberg incluida por Bucarelli (2004: 201-207).

3. Las traducciones de los textos de Landsberg, si no se indica otra cosa, son del autor.

acceso tanto a su diario inédito como a testimonios de personas cercanas, estuvo a punto de abandonar la filosofía por creerla carente de sentido. Un duro golpe lo sacó de su marasmo: en septiembre de 1927 muere su padre y, poco después, inesperadamente, su maestro y amigo Max Scheler. Perder a tantas personas del círculo más cercano será clave en sus posteriores reflexiones sobre la «muerte del prójimo». En 1928 lograba la habilitación con un trabajo sobre San Agustín, bajo la supervisión del jurista Carl Schmitt y el teólogo Adolf von Harnack, y al curso siguiente comenzaba a impartir clases en la Universidad de Bonn. En 1929 publica *Pascals Berufung* [*La vocación de Pascal*], consolidando, con menos de treinta años, una trayectoria filosófica que lo iba acercando a autores de la vertiente más agónica del cristianismo, como San Agustín, Pascal o Kierkegaard. Pero su carrera se vería quebrada con la llegada al poder de los nazis en enero de 1933. El 1 de marzo, Paul Ludwig Landsberg se exilia en Suiza junto a su prometida, Magdalena Hoffmann, doctora en Filosofía y de confesión católica, con quien contrae matrimonio civil en Zúrich el 27 de julio.

En mayo de 1934, Joaquim Xirau, por entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, contrata a Landsberg como profesor invitado⁴. Durante dos cursos académicos (1934-1935 y 1935-1936), Landsberg enseñaría el pensamiento de autores como San Agustín, Nietzsche o Scheler (Escribano López, 2015), dejando una profunda impresión en sus estudiantes, por su brillantez y su aura de exiliado. Así, Francesc Gomà lo describiría como un «caballero andante del espíritu» (1988: 74) y por el testimonio de Jordi Maragall (hijo del poeta Joan Maragall y padre del político Pasqual Maragall), sabemos que, entre los estudiantes a los que formó estaba buena parte de los pensadores más relevantes del futuro exilio republicano, como Juan David García Bacca, Eduard Nicol o Josep Ferrater Mora, en todos los cuales podrá rastrearse su impronta⁵. El propio Maragall afirma que, para él y sus compañeros, «Landsberg fou un encontre decisiu» (1966: 10).

El hecho de que Landsberg fuera ya conocido en España haría que, nada más llegar a nuestro país, fuera también invitado a contribuir en la revista *Cruz y Raya*, el proyecto de catolicismo comprometido con la República que impulsaba José Bergamín, y donde se publicarán tres importantes ensayos suyos, que además siempre serán situados al inicio de la revista.

4. Por supuesto no fue nombrado «catedrático» como indica erróneamente Stève Bessac-Vaure (2024: 72).

5. La importancia fue recíproca según Marco Bucarelli: «I tre anni di lavoro in Spagna (1933-1936) costituirono un'esperienza fondamentale nella biografia intellettuale di Landsberg, così come l'incontro con la vivace generazione dei giovani filosofi spagnoli» (2004: 14).

En el mes de mayo de 1934, *Cruz y Raya* se abrió con el ensayo «La libertad y la gracia en San Agustín», basado en la tesis de habilitación de Landsberg (inédita en alemán) y que había traducido del francés el propio Bergamín. En ese ensayo se atisba ya una búsqueda de un existencialismo cristiano influido por autores como Gabriel Marcel, afirmando, por ejemplo: «La aceptación de la libertad no es una posición teórica, sino una empresa existencial. Pudiera decirse que la libertad no debe ser planteada, sino osada» (1934: 12). Esa misma cuestión influye en su distanciamiento del protestantismo en el que había sido bautizado: «Esta verdad aparece en San Agustín con una claridad perfecta, porque, contrastando con Lutero, jamás por este Padre de la Iglesia se puso en duda la existencia de la libertad humana. En todas las épocas de su vida se comprendió a sí mismo como un ser libre [...] el movimiento libre del alma es, para él, la esencia misma del hombre» (12). Tras analizar la difícil justificación del Obispo de Hipona de la compatibilidad entre la libertad y la gracia, Landsberg define al ser humano en términos que muestran su síntesis entre el personalismo y el incipiente existencialismo cristiano: «El hombre existe creando sus propios actos y a sí mismo, con ellos, por su voluntad: y encontrándose, de este modo, dentro de un movimiento ontológico, que es el que está entre el ser verdadero y la nada» (35-36). Finalmente describe tres clases de libertad, entre las cuales pondera «la verdadera libertad cristiana», cuyo optimismo se deriva del «recomenzar sobrenatural que la gracia suscita en la vida humana» y que es «el movimiento hacia el ser, en el cual es el hombre enteramente libre porque en él se realiza su verdadera esencia» (36). La importancia de las decisiones personales sustenta la riqueza del pensamiento agustiniano: «La unidad entre la religión revelada y la experiencia personal, retiene, quizás, el secreto de la fuerza incomparable del más grande filósofo de entre los Padres de la Iglesia» (37).

En los números de mayo y junio de 1935 de *Cruz y Raya* se publicó, traducido por Eugenio Ímaz, secretario de Bergamín, «Experiencia de la muerte», el ensayo que se convertirá en el más conocido de Landsberg. La experiencia a la que se refiere es la de asistir a la muerte de otra persona que, si se vive con plena consciencia, solo puede suscitar una intensa compasión y revelarnos la realidad de nuestra condición mortal: «La posibilidad de un cambio de nuestra propia existencia, en tanto que existencia abocada a la muerte (*Sein zum Tod*), consiguiente a una experiencia de la muerte de uno de nuestros semejantes, se funda en la posibilidad del amor personal» (1935b: 32). Aunque se refiera a Heidegger, Landsberg lo hace distanciándose del profesor de Friburgo, por entonces marcado negativamente por su adhesión al nazismo, y afirma que «su

filosofía no alberga el amor, como tampoco la fe ni la esperanza» (43)⁶. En la segunda parte de este ensayo, Landsberg desarrolla primero la actitud ante la muerte de los estoicos, por la que muestra innegable interés y, como conclusión, la «experiencia cristiana de la muerte» (1935c: 36-53), centrándose en San Agustín y Santa Teresa. Entre ambos epígrafes intercala un «Intermedio taurino» (30-36) donde describe la corrida como una profunda metáfora de la vida humana, donde, frente a lo que pueda parecer, el toro representa al hombre y el torero, a la muerte o, según se mire, al demonio. En su excursión Landsberg dialoga con los escritos taurinos de Bergamín, que había publicado en 1930 *El arte de birlibirloque (Entendimiento del toreo)* y, en 1934, justo en el número de *Cruz y Raya* que publicara el texto de Landsberg sobre San Agustín, su ensayo «La estatua de Don Tancredo», que Landsberg cita por extenso (1935c: 56-57). Será mérito de Bergamín algo tan extraordinario como que un filósofo alemán judío se interese por la corrida y la interprete en clave existencial⁷.

Su último ensayo en la revista, «Reflexiones sobre Unamuno», publicado en octubre de 1935, era en realidad un encargo recibido por Landsberg de Bergamín a poco de llegar a España pues, como decía en una breve nota preliminar el autor alemán: «Este ensayo fue escrito en el verano de 1934, en Tossa (Costa Brava). Estaba destinado a ser la aportación alemana para un número especial con motivo del jubileo de Unamuno». En nota a pie de página, Bergamín aclaraba: «Dificultades de colaboración –española y extranjera– nos han impedido realizar este propósito con la amplitud y significado que hubiéramos querido darle» (1935c: 8).

Como se ha desarrollado en otro lugar (Martín Gijón, 2017), Unamuno era ya un autor muy conocido en Alemania, sobre todo a raíz de su exilio en París por su oposición a la dictadura de Primo de Rivera. Ese compromiso marca la visión de Landsberg sobre el escritor vasco desde el principio: «Unamuno nos ha hecho patente, quizá como nadie, que las dictaduras modernas no tanto persiguen ciertas opiniones cuanto a aquellas personalidades que llegan a lograr la expresión legítima de la elevada conciencia de su pueblo» (11). Pero, acota enseguida, «Unamuno, voz nacional si las hay, *hijo y padre de España al mismo tiempo*, en ningún momento es nacionalista» (14). A continuación, el filósofo alemán analiza la no tan clara conexión «entra la doctrina metafísica de Unamuno y su coraje liberal en lo político», basada en «una cierta ilimitación del alma y de la conciencia de ella», es decir, en una visión del ser humano como complejidad irreductible a las simplificaciones derechistas: «Unamuno

6. En otro momento habla del «nihilismo heideggeriano» y «su funesta seducción» (44).

7. Karl Albert (1994), que dedica un completo análisis a *Experiencia de la muerte*, se salta el «Intermedio taurino» sin mencionarlo. Véase en cambio Olivetti (2007, 288-289).

es un yo completamente problemático, es decir, todo lo contrario de una personalidad hecha y derecha, en un sentido un poco burgués» (15). La necesidad de representar esa complejidad humana es la que llevó Unamuno a sus innovaciones formales, pues «no es posible captar la verdad íntima del universo ni mediante conceptos ni con una narración de tipo realista» (21), afirma el filósofo Landsberg, que señala la importancia del diálogo en Unamuno, consigo y con los otros, como «carácter fundamental de su pensar» (22), así como de su peculiar estilo, pues «todo *idioma culto* contiene una filosofía, es una filosofía en potencia [...]. Filosofía es al mismo tiempo filología» (24-25). En este ensayo, Landsberg muestra haber leído extensa e intensamente a Unamuno y es que, como afirmarí en otro lugar, antes de haber pisado nunca España, «dos obras españolas habían contribuido eficazmente a la formación de mi espíritu: la de Cervantes y la de Unamuno» (1940b: 106).

Pero no solo en lo formal; también en el contenido el escritor vasco sería para Landsberg un descubrimiento importante, y no se recata en afirmar que «lo que Unamuno alguna vez ha llamado Metantrópica [...] es lo que nosotros andamos buscando con nuestra Antropología filosófica» (1935c: 27). En efecto, justo en 1934, cuando escribía este ensayo, Landsberg había publicado su *Einführung in die philosophische Anthropologie* [Introducción a la antropología filosófica], en la prestigiosa editorial Klostermann, y que fue su último libro aparecido en Alemania⁸. Landsberg plantea «la cuestión de si se debe considerar a Unamuno como filósofo» (27), cuestión que aborda para responderla de manera paradójica, como no podía ser menos, sosteniendo que «Unamuno es y no es filósofo» y que «su *no-filosofía* se nos antoja filosofía en un sentido más profundo que la generalidad de la que se nos ofrece bajo esa rúbrica» (28). Para el alemán, cualquier filosofía ha de desplegarse en tres direcciones: «Tiene que referirse al ser del hombre, a su posible perduración más allá de la muerte y al sentido de la existencia humana» (28). Unamuno se ocupa de esas tres cuestiones y por ello, sostiene, «la renovación de la filosofía esperada en nuestros días, en la que pretendemos colaborar, y a la cual se alude con títulos como filosofía de la vida o filosofía de la existencia» considerará a Unamuno como «un precursor» (42). No parece casual que, precisamente, discípulos de Landsberg como Ferrater Mora o García Bacca se esfuercen, ya desde el exilio, en lo que, en otro lugar, se ha llamado «la canonización de Unamuno como filósofo» (Martín Gijón, 2018: 95-114).

8. Aunque según Johannes Oesterreicher (1952: 224), ni siquiera llegó a ser puesto a la venta por estar vetado por el régimen nazi.

La conclusión de estas «Reflexiones sobre Unamuno» se centra en explicar cómo el «quijotismo» de Unamuno es una forma de cristianismo y se abre, precisamente, con una cita de José Bergamín: «La sangre espiritual de un hombre es su fe», una afirmación que por cierto está en la base de la poética bergaminiana, como ha analizado Helen Wing (1995). En cuanto al cristianismo unamuniano, que tantos ríos de tinta ha hecho correr, Landsberg lo ve cercano a «una vieja forma de misticismo herético» pero, por otra parte, lo acerca a su maestro, pues «su idea de Dios muestra analogías especiales con la fase final del pensamiento de Max Scheler» (53). La idea de un Dios que dependa del poder creer del hombre, con todo, le parece terrible.

Landsberg se volvería a ocupar de Unamuno cinco años después, con motivo de un homenaje a Unamuno que la revista *Hora de España* estaba preparando, y que no pudo concretarse. Lo hacía, precisamente, en un texto escrito en forma de carta a José Bergamín, fechada en enero de 1939⁹, y que este publicaría al año siguiente, en abril de 1940, ya en el exilio, y en su revista *España Peregrina*. En ella, confiesa que «mi amor por la obra de Unamuno nunca fue separable de mi amor por el pueblo español» y que «la obra de Unamuno me había hecho entrever una humanidad que sólo en España tuve la dicha de hallar» (1940b: 106) y de la que pone como ejemplo al propio Bergamín. A pesar del «trágico error respecto a los acontecimientos de julio de 1936», Landsberg, como tantos exiliados, pensaba que se había, en cierto modo, redimido por «su último y dramático choque dialéctico con los enemigos de la luz en el aula de Salamanca» y «siento que ese viejo búho de Unamuno no ha muerto del todo [...] es como si su sombra inquieta errara sobre los campos y montes de España», confiando en que un día «ustedes, los herederos de su espíritu», los españoles, pudieran reanudar su obra.

Los dos años que pasó en España, con viajes a Francia cuando no tenía clases, fueron excepcionalmente ricos para Landsberg¹⁰, entablando relación con Picasso, Ortega y Gasset y, sobre todo, José Bergamín, a la vez que tenían trato, tanto él como su mujer, con el grupo de surrealistas disidentes en torno a Georges Bataille y el Collège de Sociologie, profundizaba en la relación con el grupo de la revista *Esprit*, y también con los pensadores de la Escuela de

9. La carta fue publicada varios años después, en su versión original, en *Esprit*, aunque ahí aparece con fecha de 2 de enero de 1939 (Landsberg, 1956).

10. Por desgracia, apenas han sido considerados por algunos estudiosos de Landsberg. Albert (1994), al parecer, incluso ignora que Landsberg hubiera residido en España. En cambio, Fabio Olivetti, en el mejor estudio hasta ahora sobre Landsberg, resalta la importancia de su «breve ma significativa stagione spagnola, che si inserisce in modo cruciale tra la fase tedesca e quella francese della sua produzione» y afirma que «la Spagna fu, dopo la sua patria, il paese che amò maggiormente (2007: 14 y 25).

Fráncfort, como Walter Benjamin o Max Horkheimer. En la revista dirigida por este publica un importante ensayo sobre la ideología racista (Landsberg, 1933) y, con razón, Olivier Mangin (1978) lo ha calificado como un puente entre *Esprit* y la Escuela de Fráncfort, mientras que Thomas Keller lo considera «el más importante teórico de *Esprit*» (2001: 104).

La guerra civil española sorprende a Landsberg en Santander, en cuya universidad estaba impartiendo un curso sobre su ensayo «Experiencia de la muerte». En una carta que enviaría pocos años después a Bergamín recordaría esos agitados días del inicio de la guerra como un hito en el proceso de maduración de su compromiso:

Como en los días en que los nacional-socialistas se apoderaron de mi patria, cambió toda mi vida, no sólo en la forma exterior sino en su contenido mismo, así volvió a ocurrir cuando se desencadenaron sobre el pueblo español las mismas fuerzas destructoras de la rebelión y de la invasión estrechamente coaligada desde el primer día. Los de julio de 1936 que, como usted sabe, pasaba en Santander, son en mi vida el final de una época de relativa despreocupación e inquietud juvenil y al mismo tiempo un nuevo punto de partida. Crecer, madurar, no puede significar ya para nosotros sino conocer el poder del mal sobre la tierra y sobre nosotros mismos, pero al mismo tiempo y con tanto mayor motivo, fortalecer nuestra esperanza y fortalecernos para la lucha necesaria (1940b: 105).

Desde España marchará a París, donde será invitado por Léon Brunschwig a impartir un curso sobre el existencialismo alemán en la Sorbona, y donde profundizará su relación con el grupo en torno a Jean Lacroix y Emmanuel Mounier, impulsores de *Esprit*. Landsberg participará en las famosas Décadas de Pontigny en 1937 donde hablará de la lucha de los republicanos españoles, confiando en su victoria (Keller, 2001: 192) y no dejará de reivindicar la justicia de esa causa, por ejemplo, al reseñar la traducción al francés del libro *Doy fe. Un año de actuación en la España nacionalista*, de Antonio Ruiz Vilaplana (Landsberg, 1938b).

En noviembre de 1937, Landsberg publica en *Esprit* sus «Réflexions sur l'engagement personnel», quizás su ensayo más logrado, y una de las declaraciones más hermosas y bien fundadas sobre el compromiso. Para el judío alemán, frente a tantos académicos que adoptaban un perfil bajo o una postura *au-dessus-de-la mêlée*, solo en la medida en la que participamos, con plena conciencia, en un destino colectivo realizamos la presencia histórica, «la historicidad esencial a la humanización del hombre» (1937: 179-180). Como filósofo avezado, empieza por definir *compromiso* como el «asumir concreto de la responsabilidad de una obra a realizar en el futuro de una dirección definida del esfuerzo hacia la formación del porvenir humano» (180). Y, frente a los

puristas que no encuentran ideales a su altura, replica que «no somos libres de producir un ideal arbitrario desde el fondo de nuestra individualidad y rechazar, en nombre de esa perfección soñada, toda *identificación* y toda actividad concretamente histórica. No puede haber actividad sin una cierta *decisión por una causa imperfecta*» (181). Fue justo ese punto el que sacudió a los miembros de la corriente personalista agrupada en torno a *Esprit*, incluyendo a un jovencísimo Jorge Semprún, cuyo padre, José María Semprún Gurrea, era muy cercano a Mounier. Ya anciano, Semprún hijo aún recordaría el impacto que le produjo ese «análisis de la necesaria historicidad de la persona, comprometida en un destino colectivo» y cuya idea de «resolución para defender una causa imperfecta» le seguía «pareciendo válida» (1998: 108-109) sesenta años después a Jorge Semprún, que tuvo trato personal con Landsberg en París.

Landsberg nos advierte que, por un lado, la conciencia de esa imperfección nos preservará de todo fanatismo; por otro, esa coexistencia entre la imperfección de la causa y lo definitivo de nuestro compromiso es lo que da valor a este, más aún porque implica una inquietud y un sufrimiento, conscientes de que «todo compromiso personal comporta un *riesgo* y un sacrificio que va hasta lo trágico» (1937: 182). Inquietud y sufrimiento por adhesión a una causa imperfecta. ¿Sería osado aventurar que en estas reflexiones sobre el compromiso influyó el ejemplo personal de Bergamín, católico comprometido hasta el fondo con la causa de una República que sabía imperfecta, pero que era la causa, sin duda, que había que defender?¹¹

Creo que no es una hipótesis desdeñable si tenemos en cuenta el prólogo que, bajo el título «José Bergamín», antepuso Landsberg al libro *Ewiges Spanien [España eterna]* (1940) que incluía dos ensayos de Bergamín: *La estatua de Don Tancredo*, que como vimos había interesado especialmente a Landsberg, y *Don Quijote ante las puertas del infierno*, traducidos al alemán por el filósofo Jean Gebser (nacido en Poznan, Polonia, como Hans Karl Rudolf Hermann Gebser, nacionalizado suizo) y que había vivido en España, teniendo amistad con poetas como Lorca o Cernuda. El librito aparecía en la editorial Vita Nova, de Lucerna, que había publicado, en 1937 la versión original alemana de *La experiencia de la muerte*¹². El texto prologal, que, muchos años después,

11. Aunque no asistiera al famoso II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que tuvo lugar en julio de 1937, creo que valdría la pena comparar el ensayo de Landsberg con la ponencia «Los problemas de la cultura española» de Bergamín, donde este hace una dura crítica del «intelectual puro» al que compara con Hamlet y que «contradice la virtud misma de la inteligencia que encarna: que es virtud o facultad de decidir y no de vacilar» (Domínguez Gutiérrez, 2022: 102).

12. Digamos de paso que el fundador y director de esta editorial era Rudolf Rößler, alemán exiliado antinazi que, según se conocería después, trabajaba como espía al servicio de

Bergamín escogería reproducir, traducido al español, al inicio de *Mangas y capirotos* (1974), después de situar los datos biográficos fundamentales del escritor madrileño, lo describe como «figura de fuerza, porque toma en serio las cosas; como alguien que cree en determinados valores y toma partido por ellos, de suerte que excluye de su persona toda posibilidad de oscilación y de traición» (Landsberg, 1974: 8). A continuación, describe el compromiso de Bergamín en unos términos prácticamente idénticos a los que expusiera en su ensayo de *Esprit*:

Una tal decisión nada tiene que ver con un dogmatismo estéril, en el que la razón se agarra a un sistema cerrado [...]. Se apoya en una peculiar presencia total de la persona en cada toma de posesión de algo, en una unidad espontánea, en una actitud consciente, desprovista de cualquier hinchazón sentimental o intelectual. Bergamín pertenece a esa clase de hombres que convencen porque cada uno de sus pensamientos surge del fondo último de un ser firmísimo (8).¹³

Landsberg explica la lógica del compromiso de Bergamín y afirma que «cualquier interpretación que quiera oponer el Bergamín literario anterior al 36 al 'político' de más tarde es que no ha penetrado en la unidad de su fe» (9). A continuación, traza un retrato en cuya fisonomía pretende representar esa coherencia y determinación de su compromiso:

Suavemente y con precaución, pero irremisiblemente resuelto, se dirige derecho a su fin. Sobre el cuerpo flaco, un poco encorvado, levanta su fina cabeza de pájaro. Los rasgos secos recuerdan cabezas de Greco. Los ojos empañados en sueños, y claros al mismo tiempo, miran vivos hacia una lejanía de victoria y reconciliación más allá de todas las miserias. La forma dura del rostro se ablanda a menudo en una alegría casi infantil por la broma y el chiste. Sus amigos descansan en esta seguridad invencible: un hombre positivo (9-10).

Otra paradoja que resalta en Bergamín es para Landsberg el aire juguetón con el que trata cuestiones trascendentales, y que no tiene nada que ver con la frivolidad del olvidar o desdeñar los temas serios, sino que «la serenidad en el juego de palabras y pensamientos de Bergamín, como en el arte del toreo, proviene de la presencia constante de la muerte y de la proximidad sentida de la inmortalidad» (11). Finalmente, Landsberg sitúa la influencia de Unamuno sobre Bergamín, como «predecesor suyo y hasta su padre espiritual». Y, aunque

los soviéticos, y transmitió informaciones importantísimas sobre las operaciones del Ejército alemán.

13. En su capítulo dedicado a la teoría del compromiso personal de Landsberg, Fabio Olivetti señala: «Un'ulteriore caratterizzazione dell'impegno –concisa ma pregnante– Landsberg la fornisce nella prefazione scritta per il libro dell'amico José Bergamín, *Ewiges Spanien*» (2007: 363).

reconoce que, lógico por su edad, «la obra de Unamuno es más rica que la obra actual de Bergamín», por otra parte, considera a este como más acorde con su tiempo presente, relegando al primero a una época ya superada por los acontecimientos, la de una lucha entre razón y fe que Landsberg siente como dejada atrás por los nuevos enfoques de pensamiento desde el personalismo, movimiento que enlaza a varios pensadores afines frente a la soledad que sintió Unamuno:

[E]l poderoso vasco, en cuya escuela forma Bergamín su cabrioleo metafísico, pertenece a una época que para nosotros es ya, en cierto modo, pasada; especialmente porque su pensamiento, influido constantemente por el positivismo de fin de siglo, lucha sin cesar con su sentimiento cristiano español de la muerte y de la inmortalidad. Bergamín vive y piensa con una seguridad nueva, en una soledad rica en conexiones, que está más allá de la contradicción, más allá de la herejía y del estar solo (11).

Mientras se desarrollaba la guerra civil en España, Landsberg se integraría cada vez más en el grupo en torno a la revista *Esprit*. En julio de 1938 participaba en el congreso de Jouy-en-Josas, a las afueras de París, donde el movimiento de Mounier se mostró claramente en favor de la acción política. Landsberg exponía su ponencia «Le sens de l'action», que enlazaba con sus «Réflexions sur l'engagement personnel», y donde se presentaba «en primer lugar como hombre y cristiano que medita, a continuación, de modo más específico, como filósofo que reflexiona y, finalmente, como camarada que se encuentra comprometido en un movimiento histórico definido» (1938b: 82)¹⁴. En esta ponencia, que suscitó gran interés, Landsberg advertía de que «nuestro personalismo está en peligro de convertirse en [...] una nueva forma de espiritualismo dualista» y resaltaba «la realidad del hombre integral» (89), enfatizando el vínculo entre corporalidad y acción. Landsberg terminaba su intervención denunciando la pasividad de quienes buscaban excusas para la inacción, por ejemplo «las mentiras absurdas sobre las fechorías de los “rojos” en España» como pretexto para no ayudar a la República, cuando justamente España sería una excepción a la «capitulación de la conciencia» y la «cobardía práctica» que veía como tónica dominante en su época, y contra las que reivindicaba «el sentido de la responsabilidad ante Dios y ante la colectividad que se compromete en una acción» (102-103). Emmanuel Mounier reconocería, pocos años después, que, para el movimiento personalista, tanto esa ponencia como el ensayo precedente

14. En este ensayo, cuyo análisis cae fuera de los límites de este artículo, se realiza un desarrollo del compromiso y de la situación del «homme révolté» (1938b: 85) que, a nuestro entender, pudieron influir en la famosa obra de 1951 de Albert Camus, un vínculo que, hasta donde sabemos, no ha sido señalado por la crítica.

«marcan fechas cruciales en nuestra historia» y que «nadie como él ha contribuido tanto [...] a salvarnos de tentaciones utópicas» y «apartarnos de charlatanerías abstractas» (1946: 156).

En mayo de 1938, la madre de Landsberg se había suicidado, desesperada por haberle negado las autoridades del Reich el permiso para visitar a su hijo en Francia y a su hermano en Suiza. Junto a sus ensayos más elaborados en *Esprit*, Landsberg comienza a escribir textos más militantes en *Die Zukunft* [*El futuro*], revista dirigida por Willi Munzenberg en el marco del Frente Popular. De hecho, Landsberg es considerado por Konrad Felichenfedt (1987: 62-63) como el paradigma de apoyo, desde la intelectualidad cristiana, a la política del Frente Popular entre los exiliados antinazis, de modo similar a como Bergamín era el intelectual católico por excelencia entre los españoles antifascistas. Desde noviembre de 1939, Landsberg colabora también con el Ministerio de Información en las emisiones de Radio París en alemán. Pese a ello, y de su clara oposición al nazismo, en mayo de 1940, por su condición de alemanes, Paul y Magdalena Landsberg fueron internados en dos campos de concentración: él en Bretaña y ella en el campo de Gurs, cerca de los Pirineos. Landsberg consigue evadirse poco antes de la llegada de los alemanes, gracias a la ayuda del prefecto de policía, quien le entrega documentación falsa con la identidad de Paul Richert, alsaciano, de profesión médico.

Aunque Horkheimer y Maritain le ofrecen exiliarse en Estados Unidos y, según Marco Bucarelli (2004: 177), quien por desgracia no indica su fuente, recibe también la invitación de José Bergamín para exiliarse en México, rechaza ambas ofertas, que le habrían salvado la vida, y opta por permanecer en Francia para no abandonar a su esposa. Aunque logrará reunirse con ella en Pau, Magdalena había sufrido un colapso psíquico que hizo necesario internarla en un sanatorio. En espera de que lograra recuperarse, Landsberg decidió permanecer en Francia y ayudar en el servicio de información del movimiento de resistencia Combat (Semprún, 1998: 231). Bajo su identidad falsa vive, según Mounier una «vida reclusa y militante» (1946: 155).

En el exilio, un diálogo más allá de la muerte

Si Bergamín era publicado en alemán por una editorial del exilio antinazi alemán, Landsberg sería, ese mismo año, editado en español por la más notable editorial del exilio republicano español, la editorial Séneca, dirigida por Bergamín, que en su colección «Lucero» daba a conocer el libro *Piedras blancas*, que incluía también los ya editados *Experiencia de la muerte* y *La libertad y la gracia en San Agustín*. *Piedras blancas*, colección de aforismos filosóficos o más bien de pensamientos, como las pascalianas *pensées*, había aparecido como

«Pierres blanches» en 1938 en la revista *Les Nouvelles Lettres*, y sería traducida por Jesús Ussía¹⁵.

Quizás sea la obra donde vemos la mayor confluencia entre Landsberg y Bergamín, tanto en la forma escogida, no tan común entre los filósofos alemanes, como en el pensamiento expresado. Si Bergamín, ya en su primerizo *El cohete y la estrella* (1923), había dicho que «[e]xistir es pensar; y pensar es comprometerse» (1981: 63), Landsberg tomaba partido contra tantos filósofos que, en su país natal, preferían mantenerse en un discreto terreno aséptico, sentenciando: «Situarse al margen de las cosas es siempre el principio de la generalización, pero con frecuencia el fin de la filosofía» (1940: 9). A medida que avanzan estas piedras blancas va concretándose su enfoque filosófico: aunque, como Heidegger, rechaza una concepción de la existencia basada en la razón cartesiana y apuesta por el sentimiento y la experiencia, se distancia de aquel y reivindica al que fue su primer maestro, también en cuanto al estilo, pues «la concentración también puede crear monstruos. El peligro específico de Heidegger se opone a la riqueza frecuentemente dispersa de un Scheler» (16).

También, en estas *Piedras blancas*, Landsberg vuelve sobre Unamuno, con el mismo tono distanciado que en su ensayo sobre Bergamín, ya que su antes admirado enfrentamiento con Primo de Rivera ha quedado superado por el salto cualitativo que han supuesto la guerra civil española y el inicio de lo que se convertiría en la Segunda Guerra Mundial:

La emigración de Unamuno, durante la dictadura de Primo de Rivera, se manifestaba aun como un drama personal que dominaba la oposición entre el rey y la vocación liberadora del poeta. Era como la última representación de una obra clásica. Hoy en día, la expulsión colectiva y creciente de masas deshumaniza, aparentemente, los problemas y las situaciones del destierro. La emigración llega a ser demasiado lamentable para producir los efectos de una noble tragedia. Pero el sentido definitivo de un sufrimiento depende también del valor de los que lo padecen [...]. No existen masas que no se integren, en realidad, de individuos libres. El verdadero destino supone una tarea ética que no tiene nada de común con el esplendor estético de quien desempeña un papel (17-18).

Para cuando escribe esas palabras, Landsberg residía en Francia, perseguido; su madre, dos años después, se había suicidado, y su esposa sufría de una enfermedad mental que obligaría a su internamiento. Acosado y precarizado, su destierro no podía ser objeto de una elaboración estética y una representación como lo había sido el de Unamuno, pero lo situaba frente a las decisiones

15. Véase el valioso testimonio de Jorge Semprún (1998: 184-186), quien mantuvo amistad con Landsberg y Ussía.

más extremas que ponían en juego sus criterios éticos. Para empezar, por ejemplo, su negativa a exiliarse en Estados Unidos con Jacques Maritain, que acabará siendo fatal. En esa situación, la posición de Landsberg se acercará a los estoicos, y afirma que «es preciso prevenirse contra la impaciencia, que conduce a la desesperación. Un mal histórico puede durar mucho tiempo. Lo que importa fundamentalmente es defender la independencia espiritual [...]». El fondo del alma debe permanecer sereno en la tormenta» (18). Landsberg ponía como ejemplo de esa actitud la de Fray Luis de León y, en un pensamiento posterior, se plantea que el desarraigo de los cambios radicales de situación puede despertar en nosotros una evolución, y «en medio del sufrimiento de un cambio repentino se despiertan con frecuencia fuerzas creadoras del alma y del espíritu» (19) e incluso, «si no sucumbimos por completo, la catástrofe producida nos devuelve, frecuentemente, la unidad de nuestra existencia» (20). La referencia a Fray Luis no es casual: aunque no haya espacio aquí para desarrollar todas las implicaciones del pensamiento de Landsberg expuesto en estos pensamientos o piedras blancas, baste decir que aparece ya bastante formado un existencialismo cristiano que, fiel aún a Platón y San Agustín (más que a Aristóteles y Santo Tomás, dominantes en los filósofos católicos alemanes), bebe también de los aportes de la mística española en la que profundizara durante sus años en nuestro país y, así, afirma que «en la definición que nos da Santa Teresa de la humildad: ‘Andar en verdad’, se encuentra comprendida toda una filosofía existencial» (28).

Al igual que Bergamín, Landsberg buscará una cercanía solidaria, aunque consciente de sus diferencias, con los comunistas, como uno de sus «amigos de adolescencia», al que designa con sus iniciales «A. M.» y que murió «en el frente de Madrid». De él cuenta Landsberg que «desde su infancia se preparaba para sacerdote; en el último momento abandonó esa idea sacrificando largos años de estudios: vive en la miseria e ingresa en el partido comunista cuando Hitler logra el poder» (36). Nuestro autor está convencido de que su amigo, «en el comunismo, buscaba en el fondo la persecución de los primeros cristianos. No puedo creer que haya muerto sin tener una visión del Crucificado» (37). Y sobre Bergamín escribe también Landsberg directamente, resaltando que si, a su juicio, la «inteligencia española», desde el 98, había sido «ecléctica», Bergamín, con la revista *Cruz y Raya*, rompía con ese eclecticismo, de manera consecuente con un aforismo que cita Landsberg:

Había en esto algo que era nuevo, al escribirse varios años antes de la guerra civil: *El que no está conmigo está contra mí*. Judas estaba con los dos: con Cristo y con los otros —por eclecticismo— y traicionó. El eclecticismo es la máscara de todas las traiciones (*La Cabeza a Pájaros*, 1925-1930). Esta posición prometía la fidelidad activa de Bergamín, al sonar *la hora de España*, y profetizaba la

parálisis, cuando no la traición, de un gran número de intelectuales españoles (42-43).

Compárese, la posición crítica de Landsberg, con la que expresaba el propio Bergamín en su polémico artículo «La del Catorce de abril (¡Aquellos intelectuales!)» donde se preguntaba: «¿Cuántos intelectuales del 14 de abril, dulcísimo florecer republicanizante de España, lo siguieron siendo, de veras, el 18 de julio, ardiente, doloroso estío popular, revelación sangrienta de la viva conciencia española?» (1940b: 101).

Y el filósofo alemán muestra por Bergamín una admiración ante su actitud (recuérdese que, en fechas similares, André Malraux creaba, en base a él, su personaje de Guernico) que se impone incluso ante sus ideas preconcebidas:

Insistiendo sobre Bergamín: las mezclas impuras entre lo instintivo y lo espiritual son peligrosas y detestables. Pero es preciso inclinarse ante los pocos hombres en los cuales el instinto ha asumido la osadía del espíritu y el espíritu la seguridad del instinto. Donde se ha constituido una unidad innegable, no se puede hablar ya de mezclas.

Nada tan noblemente alegre como un aforismo de Bergamín: «Más vale un pájaro volando que ciento en la mano». Simpatizar y tener (43).

Si, como señalara recientemente Max Hidalgo Náchter, «los juicios sumarios sobre la obra y la persona de Bergamín emitidos desde España contrastan con la valoración que ha recibido entre intelectuales de otros países» (2022: 17), cabe añadir, entre estas valoraciones, la de Landsberg, quien lo considera un representante ejemplar del «humanismo militante» que, según Eduard Zwierlein (1989: 94) esboza Landsberg desde un catolicismo de izquierdas.

Su libro tuvo una entusiasta acogida crítica en los círculos del exilio republicano español. Así, el sacerdote, teólogo y filósofo barcelonés José Manuel Gallegos Rocafull lo reseñaba en *España Peregrina*, destacando la coherencia de esos «aforismos contenidos, serenos, llenos de dignidad» que eran «hitos de un camino que andará seguramente, por muy pedregoso que sea» (1940: 133). Por su parte, el poeta José Herrera Petere, desde la revista literaria *Romance*, mostraba conocer los ensayos anteriores del autor y concluía:

El mejor adjetivo que se puede aplicar al libro de Landsberg, es el de español. No ha sido una casualidad que Landsberg haya estado en España, no es una casualidad que Landsberg haya conocido y sentido la tragedia del pueblo español y de las individualidades españolas, no es por casualidad el que Landsberg hable, a propósito de un español: Bergamín, de la unión perfecta de lo instintivo y lo espiritual (1940: 18).

En cuanto a José Bergamín, aparte de impulsar la traducción y edición de *Piedras blancas*, la lectura de Landsberg influyó en la escritura de *El pozo de*

la angustia. *Burla y pasión del hombre invisible* (1941), uno de sus libros más complejos. Compuesto por una serie de siete ensayos, precisamente el que sirve de conclusión, «Como sobre ascuas», está dedicado a Landsberg, al que además cita por extenso (Bergamín, 1941: 182-183).

Pero mientras su libro era elogiado en el lejano México, y su pensamiento espoleaba las reflexiones de Bergamín, la vida de Landsberg había tomado un rumbo cada vez más peligroso, viviendo en la clandestinidad, entre Pau y Lyon, donde se alojaba en casa de Jean Lacroix (Lacroix, 1952). En esa vida de tensión extrema en la clandestinidad, Landsberg vivirá también una angustiada lucha interior que se reflejará en su escritura. Y, si José Bergamín, durante la agonía de la República, escribió sus tan excelsos como emocionantes «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar» (Bergamín, 2008: 11-12), dedicados justamente a Jacques y Raïssa Maritain, del círculo de *Esprit*, Landsberg, de manera mucho más inesperada, también recurrirá a la poesía, escribiendo un ciclo de cuatro poemas sin título, el primero en tercetos y los tres siguientes en cuartetos clásicos, donde, dirigiéndose a Cristo, le pide recobrar la entereza, alcanzar la verdad y que disperse «la noche», una noche que asocia no solo con la Ocupación alemana y la guerra, de la que tratan sus poemas «Hannibal» y «Prusias», sino también con la enfermedad mental de su mujer, a quien dirige su esperanzado poema «Nachher» [«Después»]. Estos textos, editados póstumamente (Landsberg, 1952) por *Esprit* como «Poèmes spirituels» en versión bilingüe (la original alemana y la traducción francesa de Bertrand d'Astorg y Albert Béguin) muestran la versatilidad de Landsberg, pero también ese momento de crisis y máximo acercamiento al catolicismo, que se refleja, bajo otra forma, en su ensayo «Le problème morale du suicide» (Landsberg, 1946), escrito por las mismas fechas y publicado también, de modo póstumo, por *Esprit*.

Su reflexión, influida tanto por el reciente suicidio de su madre como por la eventualidad de quitarse la vida (llevaba siempre veneno por si era apresado por la Gestapo), parte, por un lado, de la constatación de que la moral cristiana es la única que prohíbe el suicidio de modo absoluto y, por otro, de que el suicidio, dado que ha existido en todos los pueblos y en todas las épocas, es una tentación generalizada de la naturaleza humana y «el problema de la muerte libre es uno de los problemas fundamentales de todas las filosofías morales» (804). Hay que señalar que la reflexión de Landsberg, escrita en torno a 1941 o 1942, coincide o incluso se adelanta a la escritura de *El mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus, que se abre con la célebre frase: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio». Landsberg, tras rechazar los argumentos contra el suicidio de San Agustín, Santo Tomás de Aquino o

Immanuel Kant, justifica la prohibición del suicidio, a pesar de considerarla antinatural, por el ejemplo de Cristo y porque la vida del cristiano ha de ser dejada en manos de Dios: «Preferir el martirio al suicidio, es una paradoja propia del cristiano» (816). En su conclusión, sostiene que la moral cristiana «nos exige un heroísmo más profundo, más absurdo, en cierto sentido, más intransigente que cualquier otra moral. De ciertas cosas que se daban por sentadas en una época cercana a la de los mártires, debemos tomar conciencia explícitamente hoy» (821). Landsberg actuaría en consecuencia y dejaría de portar consigo veneno.

Cuando se disponía a partir, con su mujer, Magdalena, restablecida de sus problemas psíquicos, sería detenido por la Gestapo, el 23 de febrero de 1943. Arrestado como «alsaciano resistente» (Mounier, 1946; Olivetti, 2007: 33-34), comienza su calvario a través del universo concentracionario: Pau, Drancy, Compiègne y, de allí, al terrible campo de Oranienburg-Sachsenhausen, cerca de Berlín, donde fallecerá, enfermo y extenuado, el 2 de abril de 1944. De algún modo, se habían cumplido los tres deseos que, según su amigo de juventud Roland Marwitz, expusiera en una ocasión: «No quisiera morir antes que mis padres, pues es algo antinatural, no quisiera llegar a viejo, y quisiera caer en la lucha» (1948: 166).

Su viuda, Magdalena, volverá en octubre de 1947 a Alemania, donde logrará que, en abril de 1948, cuatro años después de su muerte, el Ayuntamiento y la Universidad de Bonn tributen un modesto homenaje a su marido, cuyos restos nunca han sido localizados. Incapaz de permanecer en su país y, según Marietta Siebeke (2001) «llena de odio hacia 'los alemanes' que le habían arrebatado a su querido esposo» (no era para menos), regresó a Francia, aunque en 1952 hubo de volver a Alemania por problemas financieros. Cada vez más afectada psíquicamente, fue internada en un sanatorio público, donde murió en 1954 por un infarto.

En la inmediata posguerra, Landsberg sería recordado, sobre todo, en el grupo de *Esprit*, para a continuación caer en un relativo olvido. Hasta fechas recientes, fuera de círculos muy minoritarios, su obra apenas ha sido objeto de estudio. En ese contexto, destaca aún más el hecho de que fuera Bergamín, durante su primer regreso, quien volviera a publicarlo. Ya lo había recordado antes en algún artículo de prensa, destacadamente en «El alma en pena de Unamuno», publicado en *El Nacional*, de Caracas, el 11 de marzo de 1954, y donde recuerda a «mi muy querido amigo Landsberg, el penetrante filósofo alemán, tan fiel amigo nuestro» y que «murió trágicamente asesinado por el nazifascismo en Oraniemburg» (Bergamín, 2021: 92). Como es sabido, en 1961 comienza la publicación de sus *Renuevos de Cruz y Raya*. Con la ayuda

de Arturo Soria, y situando como lugar de publicación Santiago de Chile y Madrid, Bergamín editará dieciocho números en trece fascículos. Muchos de ellos reeditaban obras publicadas antes en la revista o la editorial Cruz y Raya y, muy sintomáticamente, Pablo Luis Landsberg (así aparecerá su nombre, castellanizado) es el autor más publicado, en dos ocasiones, solo por detrás del propio Bergamín, que protagonizará cuatro fascículos. Así, tras los dos primeros «renuevos» que reeditan ensayos de Bergamín, el tercero reedita *Experiencia de la muerte* (Landsberg, 1962) y el noveno reúne las «Reflexiones sobre Unamuno» y «La libertad y la gracia en San Agustín» (Landsberg, 1963) recogiendo todos los trabajos aparecidos en *Cruz y Raya* durante los años republicanos. Se trataba, en esta iniciativa, que sería truncada por el obligado nuevo exilio de Bergamín, amenazado por las autoridades franquistas, de reanudar con el proyecto cultural de la modernidad republicana, que era el de la conocida como Edad de Plata. Pero quizás seguramente también sintiera Bergamín, en las crisis anímicas que sufrió en ese regreso prematuro, un vínculo aún mayor con la ética del compromiso cristiano hasta el sacrificio que defendiera Landsberg, reforzado en ello por la idea del «ministerio literario» (Penalva, 1987: 207) que se sentía en el deber de desempeñar, animado en ello por su amigo y confesor Daniel Pezeril, sacerdote católico de origen chileno, justo entre las naciones por su ayuda a judíos durante la Ocupación, y ante quien Bergamín expresaba su compromiso en términos que hubiera suscrito, uno por uno, Landsberg: «J'ai opté pour la justice. Mais je ne jouerai pas au pur parmi les impurs. Quand je paraîtrai devant Dieu, je ne dirai pas: 'C'est la faute des autres'. Le tragique de notre condition, c'est de mal faire le bien, de ne pas parvenir a bien faire le bien» (Pezeril, 1989: 120-121).

El recuerdo de Landsberg, de algún modo espectral, en ese modo fantasmático que tanto agradaba a Bergamín, más apropiado aún tratándose de alguien cuyos restos, por desgracia, reposan en lugar desconocido, permanecerá en el escritor madrileño, que apreciará mucho el texto que el judío alemán escribiera como prólogo a *Ewiges Spanien* y que Bergamín no solo escogió, como se ha mencionado, para prologar *Mangas y capirotas* (1974), sino que, en el mismo año, reprodujo en la solapa de *Ilustración y defensa del toreo* (1974), que reúne, además del ensayo «La estatua de Don Tancredo» que tanto interesara a Landsberg, *El arte de birlibirloque* y «El mundo por montera», ensayo publicado en 1936. La confluencia entre Landsberg y Bergamín, de la que aquí se han apuntado los hitos principales, no solo es una prueba más de que, como apuntara hace poco Carmen Domínguez en relación al ámbito hispanoamericano, «el exilio republicano no ha de estudiarse en clave nacional sino transnacional» (Domínguez Gutiérrez, 2022: 29), sino que nos invita a

ahondar en un filón menos conocido como es el de un pensamiento cristiano disidente de la oficialidad y afín a la resistencia, con todas sus imperfecciones y contradicciones, con toda su riqueza.

Bibliografía citada

- ALBERT, K. (1994), «Paul Ludwig Landsberg über den Tod», en *Philosophie im Schatten von Auschwitz. Edith Stein. Theodor Lessing. Walter Benjamin. Paul Ludwig Landsberg*, Dettelbach, Röhl, pp. 97-120.
- BESSAC-VAURE, S. (2024), «La recepción del bombardeo de Guernica en la prensa francesa», *Apropos (Perspektiven auf die Romania)*, 13, pp. 69-85.
- BETZ, A. (1986), *Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller in Frankreich der dreißiger Jahre*. Múnich, text + kritik.
- BERGAMÍN, J. (1940a), *Ewiges Spanien. Don Tancredo. Don Quijote*, Luzern, Vita Nova Verlag.
- BERGAMÍN, J. (1940b), «La del Catorce de abril (¡Aquellos intelectuales!)», *España Peregrina*, 3 (15 de abril), pp. 99-101.
- BERGAMÍN, J. (1941), *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible*, Ciudad de México, Séneca.
- BERGAMÍN, J. (1974), *Ilustración y defensa del toreo*, Málaga, Litoral.
- BERGAMÍN, J. (1981), *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra.
- BERGAMÍN, J. (2008), *Poesías completas I*, Valencia, Pre-Textos.
- BERGAMÍN, J. (2021), *Prosas peregrinas. Artículos en El Nacional de Caracas*, Sevilla, Renacimiento.
- BUCARELLI, M. (2004), «Saggio introduttivo», en P. L. Landsberg, *Scritti filosofici I, Gli anni dell'exilio (1934-1944)*, Milán, San Paolo, pp. 5-218.
- DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, M. C. (2022), *El exilio de José Bergamín en América latina (1939-1954)*, Madrid, Visor.
- ESCRIBANO LÓPEZ, J. (2015), «Paul Ludwig Landsberg, a knight errant of the spirit in Barcelona», *Journal of Catalan Intellectual History*, 9-10, pp. 9-34.
- FELICHENFEDT, K. (1987), «Christliches Volksfrontverhalten. Mit einem Exkurs über Paul Ludwig Landsberg», en W. Frühwald y H. Hurten (eds.), *Christliches Exil und christlicher Widerstand*, Ratisbona, Verlag Friedrich Pustet, pp. 55-69.
- GALLEGO, J. M. (1940), «Piedras blancas, de P. L. Landsberg», *España Peregrina*, 3 (15 de abril), pp. 132-133.
- GOMÁ, F. (1988), «Records de la meva vida universitària», *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, II, pp. 63-77.
- HERRERA PETERE, J. (1940), «Piedras blancas y piedras negras», *Romance. Revista popular*, 8 (15 de mayo), p. 18.

- HIDALGO NÁCHER, M. (2022), «De una crítica transhumante y peregrina», prólogo a M. C. Domínguez Gutiérrez, *El exilio de José Bergamín en América latina (1939-1954)*, Madrid, Visor, 9-10, pp. 11-26.
- KELLER, T. (2001), *Deutsch-französische Dritte-Weg-Diskurse. Personalistische Intellektuellendebatten der Zwischenkriegszeit*, Múnich, Fink.
- LACROIX, J. (1952), «Paul-Louis Landsberg», *Esprit*, 186, 1, pp. 45-48.
- LANDSBERG, P. L. (1925), *La Edad Media y nosotros (Ensayo filosófico-histórico sobre el sentido de una época)*, Madrid, Revista de Occidente.
- LANDSBERG, P. L. (1926a), «Miguel de Unamuno tragisches Lebensgefühl». *Europäische Revue* 2, 1, pp. 22-26.
- LANDSBERG, P. L. (1926b), *La Academia platónica*, Madrid, Revista de Occidente.
- LANDSBERG, P. L. (1933), «Rassenideologie und Rassenwissenschaft», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 2, pp. 388-406.
- LANDSBERG, P. L. (1934), «La libertad y la gracia en San Agustín», *Cruz y Raya*, 14, pp. 7-37.
- LANDSBERG, P. L. (1935a), «Experiencia de la muerte (I)», *Cruz y Raya*, 26, pp. 7-44.
- LANDSBERG, P. L. (1935b), «Experiencia de la muerte (II)», *Cruz y Raya*, 27, pp. 7-58.
- LANDSBERG, P. L. (1935c), «Reflexiones sobre Unamuno», *Cruz y Raya*, 31, pp. 7-54.
- LANDSBERG, P. L. (1937), «Réflexions sur l'engagement personnel», *Esprit*, 62, pp. 179-197.
- LANDSBERG, P. L. (1938a), «Antonio Ruiz Vilaplana, *Sous la foi du serment*», *Esprit*, 65, pp. 793-794.
- LANDSBERG, P. L. (1938b), «Le sens de l'action», *Esprit*, 73, pp. 81-103.
- LANDSBERG, P. L. (1940a), *Piedras blancas seguido de Experiencia de la muerte y La libertad y la gracia en San Agustín*, México, Séneca.
- LANDSBERG, P. L. (1940b), «A propósito de Unamuno», *España Peregrina*, 3 (15 de abril), pp. 105-106.
- LANDSBERG, P. L. (1946), «Le problème morale du suicide», *Esprit*, 128, 12, pp. 800-821.
- LANDSBERG, P. L. (1952), «Poèmes spirituels», *Esprit*, 186, 1, pp. 49-57.
- LANDSBERG, P. L. (1956), «Lettre de Paul-Louis Landsberg à José Bergamín», *Esprit*, 242, pp. 460-463.
- LANDSBERG, P. L. (1962), *Experiencia de la muerte*, *Renuevos de Cruz y Raya*, 3.
- LANDSBERG, P. L. (1963), *Reflexiones sobre Unamuno. La Libertad y la gracia de San Agustín*, *Renuevos de Cruz y Raya*, 9.
- LANDSBERG, P. L. (1974), «José Bergamín», en J. Bergamín, *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del siglo XVII)*, Madrid, Ediciones del Centro.
- MANGUIN, O. (1978), «Paul-Louis Landsberg, un lien entre *Esprit* et l'École de Francfort?», *Esprit*, 17, 5, pp. 58-61.

- MARAGALL, J. (1966), «Paul Ludwig Landsberg. Vida, obra I mort», en P. L. Landsberg, *Reflexions sobre la mort I el suïcidi*, Barcelona, Ariel, pp. 7-31.
- MARTÍN GIJÓN, M. (2012), «José Ortega y Gasset y el Príncipe de Rohan. ¿Complicidad o instrumentalización?», *Clarín. Revista de nueva literatura*, 98, pp. 3-13.
- MARTÍN GIJÓN, M. (2017), «*Excitator Germaniae*. La recepción de Miguel de Unamuno en la República de Weimar», *Revista de Literatura*, 157, pp. 159-188.
- MARTÍN GIJÓN, M. (2018), *Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*, Madrid/Fránkfort, Iberoamericana.
- MARWITZ, R. (1948), «Der junge Landsberg», *Hochland*, 40, pp. 164-169.
- MOEBIUS, S. (2003), «Paul Ludwig Landsberg – Ein vergessener Soziologe. Zu Leben, Werk, Wissens- und Kultursoziologie Paul Ludwig Landsbergs», *Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung*, 41, 1, pp. 77-112.
- MOURNIER, E. (1946), «Paul-Louis Landsberg», *Esprit*, 118, 1, pp. 155-156.
- OESTERREICHER, J. M. (1952), «Paul Landsberg, Defender of Hope», en: *Walls Are Crumbling. Seven Jewish Philosophers Discover Christ*, Nueva York, Devin-Dair, pp. 199-260.
- OLIVETTI, F. (2007), *Paul Ludwig Landsberg. Una filosofia della persona tra interiorità e impegno*, Pisa, Pisa UP.
- PENALGA, G. (1985), *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner.
- PEZERIL, D. (1988), «Bergamín ou la folie d'exister», en F. Delay y D. Letourneur (eds.), *José Bergamín. Cahiers pour un temps*, París, Centre Georges Pompidou, pp. 111-131.
- SCHLOSSBERER, M. (2007), «La rivoluzione dell'eterno: Landsberg e la «rivoluzione conservatrice», en M. Nicoletti, S. Zucal y F. Olivetti (eds.), *Da che parte dobbiamo stare. Il personalismo di Paul Ludwig Landsberg*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 91-104.
- SEMPRÚN, J. (1998), *Adiós, luz de veranos...* Barcelona, Tusquets.
- SIEBEKE, M. (2001), «Paul Ludwig Landsberg (1901-1944). Ein Exilkrimi», en: *Deutsches Historisches Museum*. <<https://www.dhm.de/lemo/zeitzeugen/marietta-siebeke-paul-ludwig-landsberg-1901-1944-ein-exilkrimi>>
- WING, H. (1995), *The Dialectics of Faith in the Poetry of José Bergamín*, Leeds, Maney.
- ZWIERLEIN, E. (1989), «Konservative Revolution und Engagement. Paul Ludwig Landsbergs Weg vom Ideal der konservativen Revolution zur Wirklichkeit des engagierten Humanismus», *Zeitschrift für Politik*, 36, 1, pp. 88-95.

El magisterio de Manuel Villegas López en Argentina (1939-1953): lecciones de cine

The Teachings of Manuel Villegas López in Argentina (1939-1953): Film Lessons

Emeterio DIEZ PUERTAS

Autoría:
Emeterio Diez Puertas
Universidad Camilo José Cela, España
ediez@ucjc.edu
<https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>

Citación:
DIEZ PUERTAS, Emeterio (2026). «El magisterio de Manuel Villegas López en Argentina (1939-1953): lecciones de cine», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 73-101. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29800>

Fecha de recepción: 30/03/2025
Fecha de aceptación: 08/09/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Emeterio Diez Puertas

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

Este artículo estudia la labor que el escritor y crítico cinematográfico Manuel Villegas López realiza como docente y conferenciante en distintas instituciones de la Argentina y las sinergias entre esta labor y los libros sobre cine publicados esos años. A través del archivo personal que conserva la familia, se censan los cursos y conferencias y las instituciones que las organizan. Así mismo, se estudia la bibliografía cinematográfica en Argentina para concluir que Villegas es el autor con más libros de cine publicados entre 1939 y 1953, tiempo de su estancia en el país.

Palabras clave: Manuel Villegas López; exilio español del 39; Argentina; cultura cinematográfica; Colegio Libre de Estudios Superiores; Centro de Estudios Cinematográficos; Instituto de Arte Moderno; cine español; siglo XX.

Abstract

This article examines the contributions of Manuel Villegas López, a writer and film critic, during his time in Argentina as a teacher and lecturer at various institutions. It explores the connections between his educational work and the cinema-related books he published during those years. Using his family's archive, the study compiles a list of the courses and conferences he conducted, along with the institutions that hosted them. Additionally, it analyzes the cinematic bibliography in

Argentina, concluding that Villegas published the most books on cinema between 1939 and 1953, corresponding to his residency period in the country.

Keywords: Manuel Villegas López; Spanish exile in '39; Argentina; film culture; film critic; Colegio Libre de Estudios Superiores; Centro de Estudios Cinematográficos; Instituto de Arte Moderno; Spanish cinema; 20th century.

Introducción

El objeto de este artículo es estudiar una parte del trabajo que el crítico cinematográfico Manuel Villegas López (1906-1980) desarrolló en Argentina entre 1939 y 1953. En concreto, sabemos que Villegas trabajó en el mundo editorial y, en su faceta de escritor, escribió guiones de cine y publicó libros sobre cine. Las películas y los libros se conservan y esto hace que sea lo más reiterado a la hora de redactar su biografía. Pero hay, entre otras lagunas, una faceta olvidada que pretendemos abordar aquí: su labor docente a través de charlas, conferencias y cursos sobre el cine. En uno de sus currículos resumía así su actividad en Buenos Aires: «Llegué, en 1939, con un par de pesetas a esta ciudad donde en el transcurso de 12 años he estado escribiendo y hablando en conferencias» (Archivo Personal).

Hay que recordar que Villegas no tenía estudios universitarios. Solo cursó el Bachillerato en Alcalá de Henares. Pero provenía de una familia de pintores y recibió una educación privada que le permitió formarse a sí mismo, sobre todo, a través de los libros y gracias a su dominio del idioma francés. Además se casó con una maestra, Remedios Zalamea Herrera, que siempre estuvo a su lado como colaboradora. Es más, basta leer sus primeras críticas, las que escribió para la emisora Unión Radio, futura Cadena Ser, para observar el tono pedagógico que, desde entonces, caracterizó todo cuanto escribió. Si tenía espacio, comenzaba siempre sus críticas con una disertación, una anécdota, un caso que atrapase al oyente o al lector y elevase a categoría su comentario sobre ésta o aquella película. Por otro lado, Villegas siempre estuvo ligado, como socio, promotor y conferenciante con el cineclubismo, que, en sí mismo y entre otras cosas, fue un movimiento de formación no reglada. En definitiva, Villegas fue «profesor», primero en Argentina y luego en España, aunque nunca tuvo tal título académico. Uno de sus alumnos españoles, el director Javier Aguirre, encabezó su obituario para el diario *El País* con el título «El maestro solitario» (14-10-1980). Y uno de sus alumnos argentinos, el productor y distribuidor Néstor Gaffet, dijo: «Yo he tenido grandes profesores en las facultades de filosofía y de derecho, quizás varios maestros, pero nadie superó al maestro Manuel Villegas López» (Crossi, 1980).

Gracias al material que se conserva en Filmoteca Española y a su Archivo Personal, custodiado por sus sobrinos Mercedes y Luis Cristóbal, tenemos acceso a fuentes de primera mano que nos permiten rastrear su actividad docente en Argentina. También se ha consultado como fuente de primera mano la documentación del Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), el Fondo CLES01-Colegio Libre de Estudios Superiores, la revista de esta institución *Cursos y Conferencias* y su *Boletín*, el *Boletín Bibliográfico Argentino*, el *Boletín Bibliográfico Nacional* y el catálogo de la Biblioteca Nacional de Argentina.

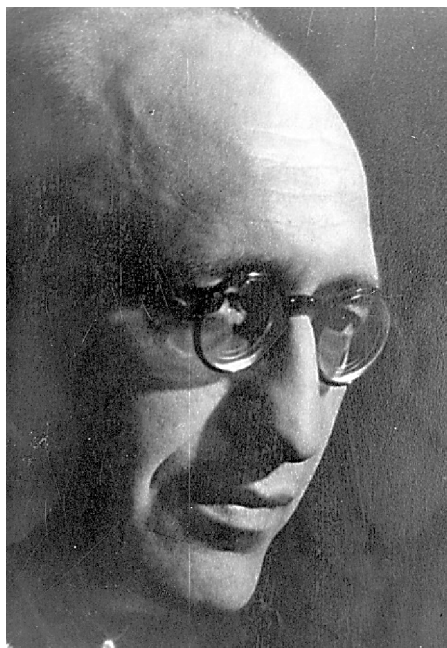


Imagen 1. Manuel Villegas López.
Foto: Archivo Personal.

A partir de estas fuentes pretendemos demostrar algo que Villegas le decía en una carta al crítico

Carlos Fernández Cuenca. Villegas escribía que regresaba a Madrid después de 15 años de estancia en Argentina: «con la ilusión de empezar a realizar en España una labor semejante a la hecha allí: una obra de cultura cinematográfica de altura» (Carta, p. 2, Archivo Villegas, ¿1953?). En concreto, el magisterio en materia de cine que Villegas ejerció en la Argentina lo hizo por cuatro vías: la crítica en la prensa, el movimiento de cineclubs, los libros y las conferencias y los cursos. El primer aspecto, aunque inacabado, es el mejor conocido y solo trazaremos un estado de la cuestión. Del segundo apenas tenemos fuentes y nos limitaremos a un esbozo. Aquí nos proponemos estudiar:

1. Su aportación al libro sobre cine publicado en la Argentina (apéndice I).
2. Su labor como conferencista y profesor (apéndice II).

El artículo, por lo tanto, aborda el estudio del exilio español de 1939 (Llorens, 1976; Rubio, 1977; Caudet Roca, 2005; Aznar Soler y Murga Castro, 2019) desde su importantísima labor cultural en los países de acogida (Abellán, 1976, 1977 y 1978; Aznar Soler, 1998, 2006; Aznar Soler y López García, 2022; Alted

Vigil y Llusia, 2003; Lago Carballo y Gómez-Villegas, 2006; Glondys, 2018; Larraz, 2018; Idmhand *et al.*, 2020; y Cabanas *et al.*, 2020) y su especial contribución al cine (Gubern, 1976; Diez Puertas, 2001; Rodríguez Pérez, 2012; Rodríguez, 2019).

Se tiene en cuenta, por otro lado, que Argentina presentaba peculiaridades como lugar de exilio por, entre otras razones, la resistencia de sus autoridades a dar entrada a los «rojos españoles» (Goldar, 1986; Quijada, 1991; Trifone y Svarzman, 1993; Montenegro, 2002) y mezclarse cuatro flujos migratorios: los españoles instalados en Argentina antes de 1936, los huidos de la Guerra Civil, los exilados políticos de 1939 y la emigración económica posterior. Entre 1857 y 1930 habían llegado a la Argentina unos dos millones de españoles y la mitad se había quedado definitivamente. Después de los italianos, la española era la colonia de emigrantes más importante del país. Desde el comienzo de la Guerra Civil hasta el final de la dictadura, los exilados habrían sido unos 10.000, pero la mayoría habrían llegado entre 1939 y 1942; y los emigrantes, entre 1946 y 1956, fueron unos 200.000 (Ortuño Martínez, 2010 y 2018; Schwarzstein, 2001). Todo ello crea una relación muy compleja, que va más allá de la división entre republicanos y franquistas. El propio Villegas colabora con su guión para *La guitarra de Gardel* (1949) en la política cinematográfica de colaboración que Franco y Perón aprueban en 1948. Es decir, la colonia española en la Argentina la forman: 1) la extensa comunidad que ya residía en Buenos Aires, buena parte partidaria de Franco; 2) los exiliados, divididos en distintas facciones de partido; y 3) los emigrados en los años cuarenta y cincuenta, muy plural en lo ideológico o deseosa de pasar página.

En cualquier caso, también en este país la contribución cultural del exilio fue muy relevante (Pagni, 2011; Ortuño Martínez, 2018; Cristóforis, 2020). Por lo que respecta al cine, tras la llegada del sonoro, hubo un intento de crear un mercado común cinematográfico hispano encabezado por España, México y Argentina. Pero, desde 1936, el conflicto entre republicanos y franquistas se trasladó al cine y tensionó constantemente las relaciones cinematográficas (Diez Puertas, 2017 y 2019). En Argentina, por ejemplo, los partidarios de la República rodaron *Bodas de sangre* (1938), la primera película sobre una obra de Federico García Lorca (Saura, 2019), y *La dama duende* (1945) de Pedro Calderón de la Barca, considerada un clásico del cine argentino (Di Núbila, 1959; Saura, 2003; Domènech, 2015) y un encubierto filme antifranquista (CCEBA, 2011). Los franquistas por su parte, para romper el aislamiento internacional, exportaron sus películas a Argentina con ánimo de reforzar los lazos «culturales» y, desde 1945, con medidas de indulto, intentaron que regresasen a España los artistas y técnicos del cine exilados en Buenos Aires (Diez Puertas, 2021).

Un censo provisional de los españoles que trabajaron en el cine argentino entre 1939 y 1956 ha sido establecido por Norma Saura (2013, 2009, 2020). Menciona más de 160 profesionales, pero en sus datos hay españoles de los cuatro flujos migratorios señalados (no todos son exilados políticos del 39) y no reflejan bien la presencia ni de obreros ni de empresarios de la producción, distribución y exhibición, por lo que la cifra podría más que duplicarse. Diez Puertas (2017, p. 177) asegura que el 3 % de los trabajadores de la industria del cine argentino eran españoles, si bien su importancia no es numérica, ya que ocupaban puestos directivos o estaban entre los profesionales más cualificados en su oficio, como Luis Bayón Herrera, Miguel Machinandiarena o, estos sí, los exilados Gori Muñoz, Juan Bautista, Alejandro Casona, Pedro López Lagar... y los críticos de cine Francisco Madrid (Bruzzoni, 2015) y Manuel Villegas López. El trabajo de este último en el exilio solo ha sido estudiado parcialmente por Rodríguez (2023) y, sobre todo, por Diez Puertas (2018).

Camino del exilio

Villegas y su esposa abandonan España a raíz de la caída de Cataluña. Lo hacen formando parte de una expedición de refugiados protegida por cuáqueros norteamericanos. En Francia, terminan en un campo de refugiados. Ella se corta el pelo y se hace pasar por hombre para estar juntos. Villegas enferma porque las condiciones del campo son muy duras: falta alimento, hace mucho frío (estamos en invierno) y los piojos son una plaga. El regreso a España es imposible.

Desde el 9 de febrero de 1939, la Ley de Responsabilidades Políticas franquista ha puesto a Villegas fuera de la ley y le ha declarado culpable por su participación en la producción de películas de propaganda para el gobierno republicano. Villegas se había significado por escribir y dirigir *Madrid* (1937), un documental sobre la resistencia de la capital frente a las tropas de Franco, además de ser Jefe Técnico de la Sección de Cinematografía del gobierno de la República.

Por la documentación archivada en el Centro Documental de la Memoria Histórica, procedente de la Sección Político Social (DNSD– Secretaría, Fichero, 68,V0084118 a V0084123), sabemos que el franquismo tiene fichado a Villegas como «comunista». Las pruebas en su contra son:

1. Formar parte del Comité Central de la revista filocomunista *Nuestro Cinema*. Lo que, en realidad, es falso, pues Villegas rompió con Juan Piqueras, su director (Diez Puertas, 2023b).



Ilustración 1. Villegas y su esposa en la casa de acogida en Francia. Fuente: Archivo Personal.

2. Figurar en la lista de los intelectuales que iban a firmar el Manifiesto de la Asociación de Amigos de *Nuestro Cinema*. También falso. Villegas nunca lo rubricó.
3. Escribir un artículo en *Frente Rojo*, diario del PCE, alabando una película soviética *El diputado del Báltico* (*Deputat Baltiki*, 1937). Pero en el mismo artículo elogiaba también un filme norteamericano (PS Madrid 229).
4. Ganar un premio nacional de Bellas Artes por un guion de cine destinado a rodar un «gran» filme nacional de propaganda del bando republicano (PS Madrid 310)

Remedios, por su parte, aparece en una lista de socios del Partido Sindicalista, fundado por el anarquista Ángel Pestaña. Se indica que ingresó en el partido el 7 de febrero de 1937 (DNSD– Secretaría, Fichero 69, Z0003253). De hecho, la policía franquista irá regularmente a la casa de la madre de Remedios a preguntar por su hija y por Villegas.

En Francia, intentan conseguir los papeles necesarios para emigrar a México, pero no lo consiguen.

La invasión de Polonia por los nazis en septiembre de 1939 y el estallido de la guerra en Europa les aconseja irse a la Argentina. Allí su mujer tiene un tío, Vicente Herrera Murillo, farmacéutico, exvicecónsul honorario de España en Buenos Aires y partidario de Franco. Este consigue que entren en el país, pese a las trabas que pone el gobierno argentino. La entrada era más fácil si un familiar ya establecido en Argentina se responsabilizaba de la acogida, mantenimiento y colocación laboral del emigrante. En efecto, Villegas y su esposa llegan a Buenos Aires el 28 de noviembre de 1939 en el paquebote francés *Campana* y Vicente Herrera Murillo les aloja tres meses en su casa. Por razones muy distintas también se han instalado en Argentina intelectuales como José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, Guillermo de la

Torre, Alfonso Castela, el historiador Claudio Sánchez Albornoz, el editor Gonzalo Losada o los juristas Ángel Osorio y Gallardo y Luis Jiménez de Asúa.

La crítica en prensa

Como decíamos, en aquel momento histórico, la formación cinematográfica en Argentina se hacía por cuatro vías. En primer lugar, la crítica cinematográfica en la prensa. A comienzos de los años cuarenta se editaban en la Argentina 358 diarios y 2.617 revistas y periódicos menores (*Boletín Bibliográfico de la Argentina*, 1943, XXVI) y la sección de cine, animada por la publicidad que insertaban distribuidores y exhibidores, bien en forma de anuncios o de informaciones sobre las estrellas del cine, no dejaba de crecer. Al mismo tiempo, la crítica había tomado como bandera contrarrestar esta presión publicitaria sobre el espectador, de modo que las reseñas, además de un juicio de gusto sobre determinado filme, se pretendía que fuesen también una escuela de espectadores. En este sentido, Villegas ejerció esta actividad en publicaciones relacionadas con el exilio, como *España Democrática* (Montevideo, 1937-1959), *Pensamiento español* (Buenos Aires, 1941-1942), *De mar a mar* (Buenos Aires, 1942-1945), *Cabalgata* (Buenos Aires, 1946-1948) y *Realidad* (Buenos Aires, 1947-1949), además de publicar en una revista inconformista con el régimen de Franco como *Índice* (Madrid, 1949-1964) o en publicaciones cinematográficas latinoamericanas como *Cine Radio Actualidad* (Montevideo, 1936-1950). Sobre esta actividad puede verse el trabajo de Juan Rodríguez (2023).

Solo queremos destacar el primer texto publicado por Villegas en América. Se titulaba «Cinema Popular en España» (Villegas 2023b, pp. 243-268). Era un artículo publicado en cinco entregas (de febrero a marzo de 1940) en el mencionado periódico semanal *España Democrática*. Editado en

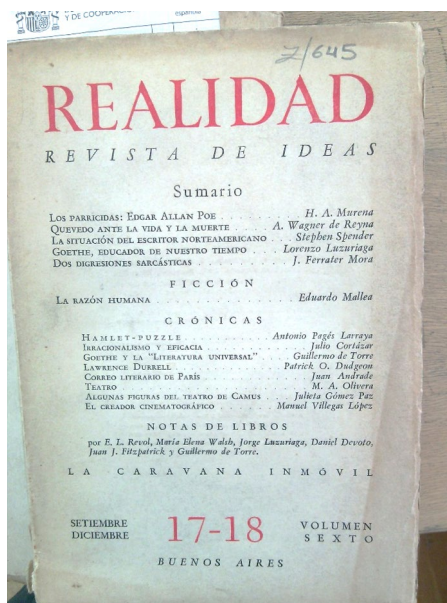


Ilustración 2. Portada de la revista *Realidad* que anuncia uno de los artículos de Villegas más importantes escritos en Argentina: «El creador cinematográfico» (1949). Fuente: AECID.

Montevideo entre 1937 y 1959, se anunciaba como el Órgano del Comité Nacional de Ayuda al Pueblo Español. Villegas firmó el artículo como Manuel San Sebastián. Manuel, por su nombre verdadero; San Sebastián, por la ciudad en la que nació. Es un artículo de gran importancia histórica, pues refleja, como pocos, el papel que el cine jugó en la Guerra Civil y, al mismo tiempo, explica y justifica, sin rehuir de la crítica, la política cinematográfica que adoptó el gobierno republicano.

Los cineclubs

En segundo lugar, Villegas participa y dinamiza el movimiento cineclubista argentino. Hay que recordar que en aquellos momentos todavía no había un consenso a la hora de calificar al cine como un arte y el cineclubismo abría un espacio para: 1) acceder a las películas de vanguardia; 2) conocer la historia y evolución del cine; 3) orientar al espectador aficionado en el discernimiento de los valores cinematográficos; y 4) permitir que el espectador con aspiraciones profesionales estudiase la evolución técnica del cine, la concepción de los directores o la unidad artística en la obra cinematográfica.

Villegas, uno de los mayores promotores de esta actividad en España, se convierte en gran amigo de su equivalente en la Argentina: León Klimovsky. Klimovsky abandonó el oficio de odontólogo, para dedicarse al desempeño de las tareas cinematográficas más diversas. En 1927, cuando tenía 22 años, organizó en Buenos Aires las primeras exhibiciones de cineclub en una biblioteca denominada Anatole France. Al año siguiente, participó en la creación del primer cineclub de la Argentina, el Cineclub de Buenos Aires (1928-1931), cuyas proyecciones se daban en la sociedad Los Amigos del Arte, una institución difusora de la vanguardia y de las nuevas corrientes artísticas. En 1940 Klimovsky y Elías Lapzeson retomaron este proyecto y organizaron sesiones de cine artístico en la sala Baby (luego Teatro Ateneo). Dado su éxito, el 30 de enero de 1942 abrieron Cine Arte, una sala de cine en la calle Corrientes 1553, en pleno centro de Buenos Aires, con capacidad para trescientos cincuenta espectadores (Couselo, 1991).

Sabemos que Villegas recibió con alborozo la creación de la nueva sala (Villegas, 1942a) y se convirtió en un colaborador asiduo de Klimovsky. En 1944, por ejemplo, ambos organizaron un pase de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) y adaptaron el sonido y los textos en español. Es decir, en Cine Arte, Villegas participa en la organización de ciclos, presenta películas y usa la programación de la sala para escribir el opúsculo *El film documental* (1942) y los libros *Charles Chaplin, el genio del cine: su vida su obra su arte* (1943) y *Cine francés: origen, historia y crítica* (1947).

Aunque está por estudiar la labor de Villegas en Cine Arte, podemos hacernos una idea de su magisterio a través del comentario que Amieva Collado hace de otra sala, también llamada Cine Arte, abierta en 1944 en Montevideo por el Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculo (SODRE). Dice la autora:

Desde la primera temporada, Cine Arte utilizó los programas de mano que se entregaban en las proyecciones como un importante vehículo de comunicación. Junto a la información sobre el programa de la jornada se publicaban otros textos destacados que tenían como propósito ayudar a valorar los filmes exhibidos, materiales que por momentos podían ser bastante arduos. En los primeros años esos textos eran transcripciones de publicaciones extranjeras, pero paulatinamente se empezaron a hacer presentes los críticos locales y regionales. Un listado incompleto de estos nombres incluye a Carlos Martínez Moreno, León Klimovsky, Homero Alsina Thevenet, René Arturo Despouey, Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Emir Rodríguez Monegal, George Sadoul, Leon Moussinac, Francesco Pasinelli, Sigfried Kracauer, Cecile Pierrot, Theodore Huff, Doniol Valcroze, André Bazin y Manuel Villegas López. Este conjunto de críticos, entre los que se encuentran las voces fundadoras de la institucionalización del cine como arte –como Moussinac–, algunos de los referentes más significativos en la formulación de una historia y teoría del cine –como Sadoul o Kracauer– y algunas de las voces más prominentes de la nueva crítica, funcionan como una línea genealógica en la que se insertan las figuras locales y regionales (2021, pp. 65 y 66).

Posteriormente, Villegas participa en el cineclub *Gente de Cine*, fundado por Rolando Fustiñana, «Roland», periodista en el diario *Crítica* desde 1936, creador en 1942 del periódico *Gente de Cine*, fundador de la Cinemateca Argentina y director del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. En *Gente de Cine*, Villegas trama amistad con Néstor Gaffet, el cual considera a Villegas como «el máximo crítico de cine que yo conozca» (en Grossi, 7-12-1980). Gaffet será el introductor de Ingmar Bergman en Argentina y el artículo titulado «Bergman, como dios, es argentino» relaciona este suceso con el cineclubismo bonaerense y el papel que Villegas tuvo dentro de él:

Era un grupo importante del circuito cultural de Buenos Aires, muy vinculado al psicoanálisis, acaso agnóstico, ávido de nuevas expresiones artísticas, algo o muy europeizado. Y dentro de este público estaban aquellos que solían recorrer el centro porteño y colmar los cineclubes de madrugada, como Gente de cine. Allí formaban su gusto cinematográfico y trababan amistades. [...] Allí también compartían charlas y tomaban clases con el teórico del cine español Manuel Villegas López, a la sazón referente –en esos tiempos de su exilio argentino– de varios miembros de este grupo cinéfilo (recorte en el Archivo Villegas).

Los libros

En cuanto a los libros, el propio Villegas encuentra empleo en el mundo editorial. Trabaja para la Editorial Atlántida, una de las más importantes del país, y publica en ella dos libros de divulgación y cultura popular: *El cine. Magia y aventura del séptimo arte*, editado en 1940, y *La conquista del oro: vida de Sutter, el gran viajero de California*, sobre Johann Augustus Sutter, pionero que desató la fiebre del oro en California, publicado en 1941.

Según el *Boletín Bibliográfico de la Argentina* (1943, p. XXVI), a comienzos de los años cuarenta se publicaban en la Argentina unos 5.000 ejemplares al año con una tirada que oscilaba entre 500 a 1.000 ejemplares, aunque algunas obras de carácter histórico y novelas podían llegar a los 100.000 ejemplares. También eran mayores las tiradas de libros de texto. Se publicaba, sobre todo, literatura, si bien había un creciente número de libros de carácter científico y de técnica aplicada.

En el caso del cine, entre 1937 y 1956 (ver apéndice I), se publicaron libros sobre tecnología (Greenwood, 1939 y 1948; Valera 1944; Duclout, 1944; Ferriol, 1946), moral y educación (Reynes, 1937; Luciani, 1937; Ferrari de Homar, 1938; Civardi, 1948), derecho y economía (Satanowsky, 1939 y 1949;

Goytía, 1942 y 1943), guiones (Petit de Murat, 1944; Salavsky y Aden, 1944; Dieste, 1945), historia y teoría del cine (Eisenstein, 1944; Millingham, 1945; Kulechow, 1947; MacDonald, 1956; Pudovkin, 1956; Faure, 1956, etc.) o interpretación de actores (Santiago, 1940).

Una parte relevante de estos libros eran obra de autores españoles: 1) emigrados (Ajuría, 1946; Cunill Cabanellas, 1952); 2) exilados (Villegas, 1940, 1943, 1946 y 1947; Madrid, 1945 y 1946; Ayala, 1949); 3) del exilio interior en España (Marías, 1955); o 4) salían publicados en sellos editoriales vinculados al exilio español, como Emecé y Nova, ambas relacionadas con el escritor y artista Luis Seoane. Nova publicó cuatro libros de cine,

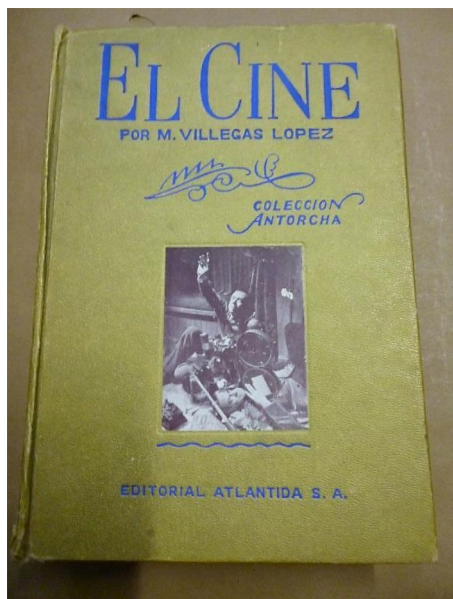


Ilustración 3. El primer libro de Villegas en Argentina. Fuente: Archivo Personal.

incluido *Cine francés. Origen. Historia. Crítica*, de Villegas. Solo la Editorial Futuro prestaba más atención al cine. Creada y dirigida por Raúl Larra en 1944, estaba vinculada al partido comunista (López, 2018, p 74). Futuro publicó traducciones de la teoría cinematográfica marxista (Pudovkin, Kulechov, Èrenburg,) y también el *Cine del medio siglo. Crónica y crítica* de Villegas. En agradecimiento por introducirle en la industria argentina del cine, donde trabajó como guionista, Villegas dedicó este libro a Manuel Agromayor. Otro sello ligado al partido comunista era la Editorial Lautaro, fundada en 1942 por Sara Jorge. Publicó *El sentido del cine*, de Eisenstein, y el guion de *Su mejor alumno*, sobre Domingo Faustino Sarmiento, expresidente de Argentina y padre de la educación pública, escrito por Ulyses Petit de Murat. La Editorial Losange, de Fernando L. Sabsay, intentó cubrir el vacío bibliográfico sobre libros de cine con autores europeos, como Georges Sadoul, Luigi Chiarini, Lotte H. Eisner y Mario Gromo.

Si examinamos la curva de publicaciones, no cabe duda de que la aportación española año a año es relevante y si decrece el número de libros publicados a partir de 1946 es por la crisis que genera la Ley del Libro franquista de 1947 y la política peronista que aumenta los costos de producción con la subida de salarios y obstaculiza la exportación de libros y la importación de papel por la dificultad para disponer de divisas (Giuliani, 2015).

De hecho, la conclusión de nuestra investigación es que Manuel Villegas López es el autor con más libros de cine publicados en la Argentina entre 1937 y 1956. No incluimos el opúsculo *El film documental*. Además, escribió en Argentina otros tres libros. Tenía previsto publicar en 1949 un *Diccionario Cinematográfico*, que estaba listo para imprimir, pero, dice en una carta, «la crisis editorial argentina lo impidió» y ha quedado inédito. *Cinema. Técnica y estética del arte nuevo*, publicado en España nada más regresar, nace de sus conferencias en el Centro de Estudios Cinematográficos. *Cinema documental*, por su parte, fue fruto de las conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Tenía previsto publicarlo en España o México, pero quedó inédito.

La producción bibliográfica de Villegas compite, en teoría del cine, con la formulada por los rusos (Eisenstein, Kulechow y Pudovkin). En historia del cine, su *Cine del medio siglo. Crónica y crítica* coincide con la publicación de *Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte*, de otro exilado, Francisco Madrid, y con la *Historia del cine* de Sadoul. En divulgación, *El cine: magia y aventura del séptimo arte* se adelanta a la edición de *El cine al día*, de Spencer y Waley, que Francisco Madrid traduce.

Podemos medir el impacto internacional de los libros de Villegas publicados en Argentina rastreándolos en WorldCat, el motor de búsqueda para

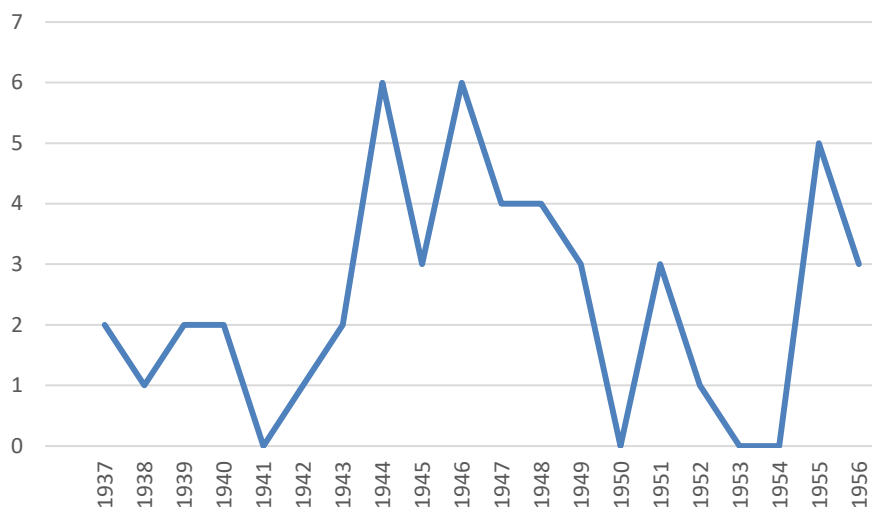


Ilustración 4. Libros sobre cine publicados en Buenos Aires (1937-1956).

materiales bibliotecarios de la Online Computer Library Center. El resultado es el siguiente. *El cine. Magia y aventura del séptimo arte* se encuentra en las universidades de Sevilla, Torino, Kansas y California. El opúsculo *El film documental* se haya en: LIBRIS (Suecia), la Biblioteca Pública de Boston y el MOMA. *Charles Chaplin, el genio del cine* está en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Universitätsbibliothek J. C. Senckenbergm de Frankfurt (Alemania), la Universidad de Antioquia en Medellín (Colombia) y la Pontificia Universidad Católica de Perú. *Cine del medio siglo* se halla en la Biblioteca Nacional Danesa, LIBRIS (Suecia), la Universidad de Columbia en New York, el MOMA, la Biblioteca Pública de New York, la Librería del Congreso, el Museo de Arte de Toledo, la Universidad Northwestern o la Universidad del Sur de California. *Cine francés* está en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Biblioteca Nacional de España, el Ministerio de Cultura y las universidades Complutense, Deusto y Sevilla, la Biblioteca Nacional de Francia, la British Library, la Biblioteca Nacional Danesa y LIBRIS (Suecia). Por supuesto, todos están también en la Biblioteca INCAA-ENERC, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, principal centro de formación de cine en Argentina.

Conferencias y cursos

No hemos podido cerrar el censo de conferencias y cursos que Villegas da en Argentina (apéndice II). Sergio Leonardo, en 1952, afirmaba que Villegas daba

como mínimo una conferencia por semana. En sus cartas y currículos, Villegas aludió a las que impartió en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Tandil, Azul..., pero solo nos constan algunas dadas en Buenos Aires, Rosario y La Plata. Así mismo, cuando se refiere a esta cuestión, Villegas se centra en su labor en tres instituciones: el Colegio Libre de Estudios Superiores, el Centro de Estudios Cinematográficos y el Instituto de Arte Moderno. Pero sabemos, por ejemplo, que acudió a los centros de los exilados y emigrantes españoles o que, por dos veces, dio la conferencia *El cine, arte de nuestro tiempo* para el Centro de Estudiantes de Ingeniería de Buenos Aires, una de ellas en 1948. Igualmente, en 1950 impartió la conferencia *Esquema de Charles Chaplin* en el Teatro Libre Florencio Sánchez de Buenos Aires. Jorge Miguel Couselo, que era secretario de esta institución, mostró siempre gran admiración por Villegas y escribió sobre él: «Su conexión con el medio cinematográfico e intelectual argentino no fue fácil, aunque entre nosotros sentó su prestigio de escritor-ensayista» (*Nuevo Sur*, 17-10-1990, p. 6).

Villegas también daría conferencias sobre temas no cinematográficos como su *Viaje en clavideño. Itinerario sentimental de España en el caballo loco*, impartida en el Ateneo Luis Bello Sección Cultural del Centro Español de Unión Republicana en Rosario. La conferencia es una reminiscencia de paisajes de España en línea con otros textos que ya había publicado en la Península, como *Alcalá, la muerta o España, resumen*, ambos de 1932. *Viaje en clavideño* irá creciendo a lo largo de los años con nuevos textos hasta dar lugar a otro libro inédito.

La nota común de estos cursos y conferencias es que abandona el enfoque marxista que había adoptado en 1936 con su libro *Arte de masas. Ruta de los temas filmicos*. Por un lado, vuelve a los postulados del manifiesto del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, firmado en 1933. Por otro lado, insiste en las que serán sus dos ideas fundamentales como crítico e historiador del cine. En primer lugar, defiende que el cine es un arte a base de tecnología, materia de expresión y técnica artística, es decir, la cámara (técnica científica) registra imágenes audiovisuales (elementos de expresión) aplicando ciertas reglas en la captación y montaje (técnica artística). En segundo lugar, sostiene que en el arte, el contenido (el tema o problema que registran las imágenes) es más importante que la forma. En este sentido, diserta sobre grupos de películas unidas por un tema o intergénero: la vampiresa, lo sobrenatural, el policiaco, el documental... También en la conferencia *Los grandes maestros del cine* está el origen del que sería su libro más vendido: *Los grandes nombres del cine* (1973).

Colegio Libre de Estudiantes Superiores (CLES)

El Colegio Libre de Estudiantes Superiores comenzó sus actividades en Buenos Aires el 4 de julio de 1930. Sus fundadores fueron Aníbal Ponce, Roberto Giusti, Narciso Laclau, Carlos Iburguren, Luis Reissig y Alejandro Korn. Tenía como modelo el Colegio de Francia, fundado en el año 1530 por el rey Francisco I. Se trataba de una institución educativa privada al margen y hasta opuesta a la Universidad. Consideraba que la Universidad estaba lastrada por: 1) los currículos oficiales, demasiado orientados a la profesionalización; 2) la necesidad de certificar la formación con títulos; y 3) las exigencias académicas en la contratación de profesores y en la admisión de estudiantes. Proponía como alternativa: 1) una búsqueda desinteresada del saber; 2) cátedras que profundizasen en materias o aspectos al margen del currículo universitario; 3) abrir sus aulas a los oradores más destacados, tuviesen o no título académico; y 4) dar una oportunidad de acceso a la «cultura superior» a capas más amplias de la sociedad. El acta de fundación recogía:

Ni universidad profesional, ni tribuna de vulgarización, el Colegio Libre de Estudios Superiores aspira a tener la suficiente flexibilidad que le permita adaptarse a las nuevas necesidades y tendencias. Germen modesto de un esfuerzo a favor de la cultura superior, espera la contribución material, intelectual y moral de todas las personas interesadas en que aquella sea un elemento de acción directa en el progreso social de la Argentina (*Cursos y Conferencias*, año III, n.º 1, contratapa).

La institución se financiaba principalmente con las cuotas de los socios (de 3 a 5 pesos mensuales), el mecenazgo y el cobro por asistir a sus actividades (1 peso por una conferencia). Internamente se organizaba en cátedras, entre otras, Educación, Historia, Literatura, Filosofía, Economía e Investigación y Orientación Artística. Esta última se crea en 1941 bajo la supervisión de Leopoldo Hurtado, Erwin Leuchter, Julio E. Payró, Jorge Romero Brest (secretario) y Atilio Rossi. El texto fundacional decía:

El país carece de orientación artística. Ello se manifiesta en las distintas formas de creación –que acusan anarquía, cuando no desvarío– y en el desinterés que el pueblo demuestra por las manifestaciones más elevadas del arte. El Colegio ha creído necesario crear un organismo que estudie los complejos problemas que han determinado este estado de cosas, proponga soluciones y realice una campaña de difusión de principios y de sana orientación popular.

Para realizar estos fines ha creado la Cátedra de Investigación y Orientación Artística. Ella ha de agrupar a hombres que provengan de los diversos sectores del hacer artístico –arquitectos, plásticos, músicos, etc.– de la investigación histórica y estética y de la crítica del arte contemporáneo, que quieran realizar

en común esta tarea (CLES, 1941, p. 980).

Como plan de trabajo la Cátedra se proponía organizar:

1. Cursos teóricos de iniciación histórica, estética, etc. que contribuyan a despertar vocaciones y a orientar estudios de esa naturaleza.
2. Cursos de carácter monográfico, en los que se dé cuenta de investigaciones parciales, como es costumbre del Colegio.
3. Cursos sistemáticos de teoría e historia de las artes, en los que se imparta una enseñanza profunda y especializada.
4. Cursos prácticos para artistas: talleres de pintura, escultura y grabado, cursos de arte escénico, cursos de teoría y composición musical, etc. (CLES, 1941, p. 982).

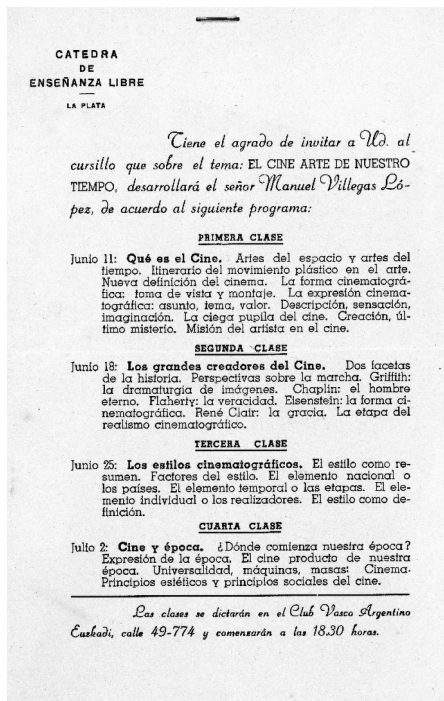


Ilustración 5. Programa de uno de los cursos de Villegas.

Pues bien, entre el 5 y el 27 de noviembre de 1941, a las 19 horas, la Cátedra organizó un ciclo de conferencias sobre fotografía y cinematógrafo que comprendía seis charlas: *Literatura y cinematógrafo* (Juan Turin), *Cómo se escribe un guion cinematográfico* (Carlos Levín), *La función de director en la filmación de una película* (León Klimovsky), *El film documental* (Manuel Villegas López), impartida el 19 de noviembre, *La crítica cinematográfica* (Emilio Zolezzi) y *Sobre la fotografía y su crítica* (Grete S. de Coppola). El folleto que publicitaba las conferencias aseguraba que: «Se propone la Cátedra con estas conferencias despertar interés por el estudio de los problemas que plantean estas artes novísimas».

Esta es la primera vez que nos consta por escrito la participación conjunta de Villegas y Klimovsky en una actividad cinematográfica. Luego ese vínculo se trasladó a Cine Arte, el cineclub del que ya hemos hablado, y a la productora Establecimiento Fílmicos Argentinos (EFA), donde Klimovsky

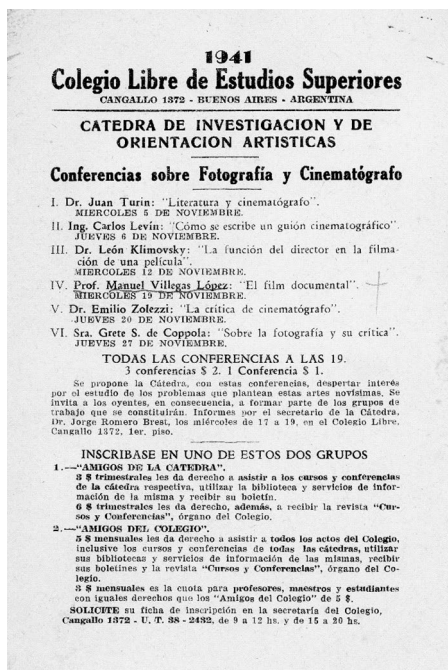


Ilustración 6. Programa de un curso en CLES. Fuente: Archivo Villegas.

fue asesor literario. En Cine Arte, a partir de esta conferencia en el CLES, Villegas, promovió un ciclo de películas documentales y la sala publicó el opúsculo *El film documental*. Para EFA, Villegas escribirá cuatro guiones, aunque solo dos se rodaron: *La amada inmóvil* (Luis Bayón Herrera, 1945) y *El jugador* (León Klimovsky, 1947).

Este vínculo que Villegas estableció con el cineclubismo y la industria del cine argentina generó un vacío de ocho años entre su primera colaboración con el CLES y la siguiente, que será una participación más larga. La novedad es que, además, en cada sesión se proyectaba una película que ilustraba el tema, con lo que los cursos tenían también algo de sesión de cineclub. Los siete ciclos que impartió fueron: *Cine documental* (agosto de

1949), parte de su contenido se publica en *Cursos y Conferencias*, la revista del CLES; *El humorismo en el cine* (diciembre de 1949); *Cine Policiaco* (marzo de 1950), que se publica también en la revista *Cursos y Conferencias*; *La mujer fabulosa en el cine: la vampiresa* (abril y mayo de 1950); *La comedia norteamericana* (mayo de 1950); *Los grandes maestros del cine: De la realidad al realismo* (junio y julio de 1950) y *Lo sobrenatural* (septiembre de 1950). También daría conferencias en otros centros del CLES, como *Arte del documental: realismo y cine puro*, impartida en 1949 en Rosario. El curso *Los grandes maestros del cine* se presentaba así:

Hoy la historia del cine se suele trazar según un orden cronológico; también se presenta el panorama del cine por países. Ya es hora de intentar otro sistema: contar la historia del cine sobre el cine mismo; diseñar las estructuras fundamentales del cinema, cualquiera que sea el tiempo y el lugar que ocupe. Al cabo de 55 años, los elementos constitutivos de este arte nuevo comienzan a sedimentarse; ya se puede intentar un corte vertical de su estructura para ver las capas que hasta hoy lo constituyen. Cada una de las aportaciones tiene un nombre: el de un hombre que la representa mejor que ningún otro, aunque

no sea su creador ni su descubridor, sino el maestro en ese aspecto del cine. Estos grandes maestros de la pantalla resumen la historia del cine y su aspecto estructural, en función del cine mismo.

Hoy en este primer ciclo se seguirá el camino que va de la realidad al realismo, primera y capital trayectoria de este arte nuevo. En sucesivos cursillos se irán trazando las otras líneas fundamentales de su formación y composición (*Boletín del CLES*, 101, junio de 1950, p. 6).

Centro de Estudios Cinematográficos

En 1950, Villegas funda y dirige el Centro de Estudios Cinematográficos (CEC) de Buenos Aires, que trata de iniciar la enseñanza del cine en Argentina. Villegas aspiraba a que, en algún momento, Argentina tuviese un centro de formación de cineastas similar a los ya existentes en otros países. Con este fin, puso en marcha un Curso de Capacitación Cinematográfica que pretendía ser una especie de curso cero o de curso puente que animase a acometer la fundación de una verdadera escuela de cine. El curso se presentaba así:

Con el «Curso de capacitación cinematográfica» inicia la labor una verdadera escuela de cinematografía y un instituto de investigaciones filmicas de propósitos estrictamente culturales y artísticos, y dentro de los medios que una iniciativa privada puede disponer. Un centro semejante a los que existen en numerosos países: el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, el Instituto de Investigaciones Cinematográficas de Madrid, la Facultad del Cinema en la Academia de Artes Dramáticas y el Instituto de Cinema de Praga, la Escuela de Cine de Budapest, el Instituto Cinematográfico de Moscú, las cátedras de cinematografía en numerosas universidades de Estados Unidos y en diversos centros de enseñanza de Gran Bretaña, Polonia, Bélgica, India, etcétera. Largo precedente y vasta experiencia que se ha de aprovechar aquí, en contacto con varios de dichos centros, aunque dentro de una iniciativa propia y orientación peculiar. Dentro, ante todo, de un plan de conjunto, racional ilógicamente concebido.

Hoy abundan los manuales, los tratados –algunos excelentes–, los cursos y las clases para enseñar cómo se hace un film, el oficio del cinematografista: argumentista, director, iluminador... Pero rara vez sale de ellos un artista, ni siquiera un artesano calificado. Porque antes de cómo hacer, hay que saber el qué hacer. Saber que el cine es un arte, qué arte, cuáles son sus medios expresivos y sus posibilidades estéticas, la lección de los grandes maestros de la pantalla, el acervo del museo cinematográfico universal, etc. El artesano no es nunca el artista. Por eso, primero es preciso saber el qué hacer: el arte cinematográfico. Segundo, cómo hacer: la técnica y mecánica. Tercero, hacer: la realización de la obra de arte cinematográfica. Y este es el plan general del CEC bajo la dirección de Manuel Villegas López (Folleto, Archivo Villegas, pp. 1 y 2).

Para la creación del Centro de Estudios Cinematográficos, Villegas contó con la ayuda del arquitecto Jorge Eduardo Biraben y de José Ionata. El primero le cedió una sede: su Estudio-Auditórium Íntimo en Avenida Roque Sáenz Peña 740. Pero algo no debió funcionar bien porque al año siguiente el curso se dio (o se preveía impartir) en el Ateneo Popular Esteban Echeverría, en la localidad de San Fernando, situada al Norte de Buenos Aires, a 28 kilómetros de la capital. Aunque el proyecto fracasó, Villegas defendió que, con el CEC, él puso la semilla para que otros, finalmente, se ocupasen de la formación en cine y abrieran un centro a la altura de los mencionados. Es decir, el CEC:

[...] bastó para remover el ambiente, porque se dieron otros [cursos] en cine-clubs, en sesiones del Ministerio de Instrucción Pública, se creó el Instituto Católico de Cinematografía, los productores de películas proyectaron un centro de enseñanza con gran edificio propio y, al fin, lo hizo el Estado, después de salir yo de allí (Carta a Carlos Fernández Cuenca, p. 2, Archivo Villegas, ¿1953?).

En realidad, en Argentina la «escuela de cine» solo aparecerá con el Instituto de Cinematografía de Santa Fe. Fue fundado el 19 de diciembre de 1956, dentro de la Universidad Nacional del Litoral, por Fernando Birri, tras estudiar éste en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Más tarde, el artículo 17 de la Ley de Cinematografía de 1957 (ley 62/57) instará la creación de un centro de formación cinematográfica, pero esto solo se materializó en 1965 con el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía (España y Rigoni, 1997).

Instituto de Arte Moderno

El Instituto de Arte Moderno (IAM) fue un centro cultural abierto en la calle Florida 659 el 23 de junio de 1949. Se trataba de una iniciativa del mecenas Marcelo De Ridder. Su propósito era fomentar y proteger el arte moderno nacional y ayudar a los jóvenes artistas argentinos. Para ello De Ridder consideraba que era necesario mostrar en Argentina el arte moderno y la expresión cultural de otros países por medio de exposiciones, conciertos, conferencias, películas, obras de teatro, danza, etc. (De Ridder, Petersen y Beccacece, 2024). El Premio De Ridder para artistas jóvenes fue uno de los más prestigiosos del país.

La actividad más importante del IAM se desarrolló entre 1949 y 1953 y es en este periodo cuando interviene Villegas. En concreto, lo hace a lo largo de 1951 con seis Cursos de Cultura Cinematográfica, algunos nuevos, pero la mayoría impartidos en el CLES y repetidos con ciertos cambios. Los cursos fueron: *Charles Chaplin* (mayo de 1951), *Cine Policiaco* (junio de 1951), *Vampiresas* (julio de 1951), *Lo sobrenatural* (agosto de 1951), *Trascendencia de la risa*

(septiembre de 1951) y *El amor* (octubre de 1951). Posteriormente, organizó el ciclo *El drama infantil* (septiembre de 1953), también como cursos de cuatro o cinco sesiones un día a la semana durante un mes y con proyecciones de películas. A modo de ejemplo, el curso sobre *Lo sobrenatural* se presentaba así.

Desde sus primeros días, el cine descubrió, con George Méliès, las inmensas posibilidades de lo fantástico. Dentro de ello, se ha desarrollado especialmente lo sobrenatural como una concesión de lo fantástico o de lo realista. En este curso se ofrecen cuatro films que representan las diversas tendencias y soluciones artísticas del tema (Programa de IAM, Archivo Villegas).

En efecto, Villegas utilizaba *El Golem* (*Le Golem*, 1952), para disertar sobre El Monstruo, *El estudiante de Praga* (*Die Prague student*, 1936), para abordar El Demonio, *La dama y el fantasma* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947), para referirse a El Fantasma, y *Escalera al cielo* (*A Matter of Life Death*, 1946), para tratar de El Mas Allá.

En fin, si la política peronista fue un obstáculo para el desarrollo del libro en determinados momentos también lo fue para estas instituciones educativas privadas. Tanto directivos como socios del CLES y del IAM tuvieron que exiliarse y las actividades mermaron.

Regreso a España

Algo similar pasó con los exilados españoles, que no aprobaron los acuerdos entre Franco y Perón o disintían de sus políticas nacionalistas. En lo que se refiere a Villegas, en 1949 hizo un primer intento de regreso a España. Preguntó por medio de contactos dentro del régimen si había causas abiertas contra él. En 1952 empezó a colocar colaboraciones periodísticas en la prensa franquista menos cómoda para el régimen. Finalmente, en 1953, Villegas y su esposa regresaron a España. El régimen de Franco les facilitó un pasaporte para un solo viaje de Buenos Aires a Vigo, sin posibilidad luego de salir de España. La postura política de Villegas en aquel momento era que, «entre todos los españoles preparamos» la Guerra Civil (*Set*, n.º33, julio-agosto 1952). A su regreso a Madrid, Villegas buscará el difícil equilibrio entre mantener sus ideas y recuperar a los viejos amigos, aunque fuesen partidarios de Franco. Para uno de ellos, Carlos Fernández Cuenca, escribió una carta en la que le informaba de su labor en Argentina:

He dado numerosas conferencias, sobre todo en los últimos años, a veces hasta dos por semana recorriendo la Argentina. Pero, sobre todo, en Buenos Aires. En el Colegio Libre de Estudios Superiores se daban ocho o diez conferencias diarias. Y en el programa mensual figuraban cursos de Jorge Luis Borges sobre Antiguas Literaturas Germánicas, de Payró sobre Teoría del Arte Moderno, de

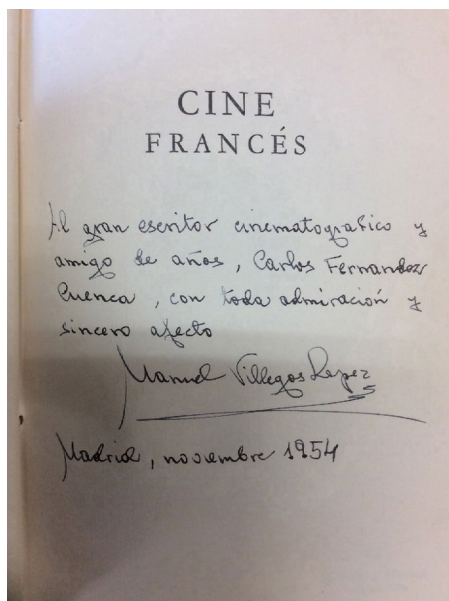


Ilustración 8. Villegas dedica uno de sus libros publicados en Argentina a Carlos Fernández Cuenca. Fuente: Filmoteca Española.

el público me despidió cuando di la última conferencia, uno de esos aplausos interminables ante los que uno no sabe qué hacer. Y las conferencias por las ciudades del interior están llenas de recuerdos realmente maravillosos (Carta a Carlos Fernández Cuenca, p. 2, Archivo Villegas, ¿1953?).

En fin, aunque el tiempo nos está dejando sin el testimonio de quienes fueron discípulos de Villegas, con motivo de su muerte en 1980, Hector Grossi recordó algunas de las personalidades del cine argentino que recibieron su magisterio a través de sus artículos, sus ciclos de cine, sus libros o sus conferencias. Mencionaba nombres como los críticos Roland, Jorge Miguel Couselo y Napoleón Cabrera, los directores Lucas Demare y León Klimovsky, el guionista Ulises Petit de Murat, el distribuidor Néstor Gaffet y el empresario Elías Lapszenon.

Francisco Romero sobre Problemas del Conocimiento, de Martínez Estrada sobre Balzac, de Sadowsky sobre Matemáticas para Médicos y Biólogos y mis Cursos de Cultura Cinematográfica. Y ya te dará idea del nivel de aquel público y de las conferencias que había que dar allí.

Luego las he dado en el Instituto de Arte Moderno, en un pequeño teatro de unas 600 localidades en la calle Florida, la principal de Buenos Aires. Allí el público pagaba por las conferencias y las más tenían mayor precio que los cines. Consistían en una conferencia corta y una película representativa. Tuvieron gran éxito durante varios años, hasta que volví a España.

Creo que he dejado una labor allí: dar altura intelectual al cine, crear una cultura cinematográfica de jerarquía. Me lo dijeron al irme. Y una de las mayores emociones de mi vida fue la ovación con la que

Bibliografía citada

- ABELLÁN, José Luis (dir.) (1976). *El exilio español de 1939*. Revistas, Pensamiento, Educación. Madrid: Taurus.
- ABELLÁN, José Luis (dir.) (1977). *El exilio español de 1939*. Cultura y Literatura. Madrid: Taurus.
- ABELLÁN, José Luis (dir.) (1978). *El exilio español de 1939*. Arte y Ciencia. Madrid: Taurus.
- ALTED VIGIL, Alicia y LLUSIA, Manuel (2003). *La cultura del exilio republicano español de 1939*. Madrid: UNED.
- AMIEVA COLLADO, M. (2021). «Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962)». *Dixit*, 34, 63-77.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.) (1998). *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: GEXEL.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.) (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, Renacimiento.
- AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.) (2022). *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*. Sevilla, Renacimiento.
- AZNAR SOLER, Manuel y MURGA CASTRO, Idoia (coords.) (2019). *1939. Exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- BRUZZONI, Marcos (2015). «Cine, teatro y prensa en la trayectoria de un exiliado republicano». Entrevista con Nuria Madrid, hija de Francisco Madrid. *Olivar*, 16 (23).
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, MURGA CASTRO, Idoia, PUIS MULERO, Miguel Ángel y SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (dirs.) (2020). *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad.
- CAUDET ROCA, Francisco (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- CCEBA (2011). *Imágenes compartidas. Cine argentino – Cine español*. Buenos Aires: CCEBA Apuntes.
- Colegio Libre de Estudios Superiores (octubre-diciembre de 1941). Actividades de la Cátedra de Investigación y de Orientación Artística. *Cursos y conferencias*. 7-9, 979-982.
- Colegio Libre de Estudios Superiores (1953). *Veintidós años de labor. 20 de mayo 1930-16 de julio 1952*. Buenos Aires: CLES.
- COUSELO, Jorge Miguel (1991). Los orígenes de cineclubismo en la Argentina y *La Gaceta Literaria*. En *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 435-439). San Sebastián: Filmoteca Vasca
- CRISTÓFORIS, Nadia de (2020). *Los españoles en Buenos Aires: Activismo político e inserción sociocultural (1870-1960)*. Buenos Aires: Teseo.

- DE RIDDER, Jorge; PETERSEN, Julia; BECCACECE, Hugo (2024). «Cine y conferencias 1951». En *Instituto de Arte Moderno 1949-1959*. Buenos Aires: Sigismond de Vajay.
- DI NÚBILA, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2001). *El montaje del franquismo: La práctica cinematográfica de las fuerzas sublevadas (1936-1939)*. Barcelona: Laertes.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2017). *El sueño de un cine hispano*. Madrid: Síntesis.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2018). «Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas». En Helena Lima, Ana Isabel Reis, y Pedro Costa (coords). *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 211-229). Oporto: Universidad de Oporto.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2019). *Cine español y geopolítica fascista*. Madrid: Síntesis.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2021). «El indulto de 1945 y el retorno a España de artistas y técnicos del cine residentes en la Argentina: (1946-1955)». *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 41, 1187-1218.
- DOMÈNECH, Conxita (2015). «De Pedro Calderón de la Barca a Luis Saslavsky: Un estudio literario-cinematográfico de *La dama duende*». *Hispania*, 98 (3), 474-484.
- ESPAÑA, C.; RIGONI, O. (1997). «Las escuelas de cine en la Argentina / Les écoles de cinéma en Argentine». *Cinémas d'Amérique Latine*, 5, 166-172.
- GLONDYS, Olga (2018). *La prensa cultural de los exiliados republicanos. Los años 40*. Sevilla: Renacimiento.
- GOLDAR, E. (1986). *Los argentinos y la guerra civil española*. Buenos Aires: Contrapunto.
- GROSSI, Héctor. (7-12-1980). «Carta desde Buenos Aires». *Convicción*.
- GUBERN, Román (1976). *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- GIULIANI, Graciela Alejandra (2015). *La edición de libros y el peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: UBA.
- IDMHAND, Fatiha, CASACUBERTA ROCAROLS, Margarida, AZNAR SOLER, Manuel y DEMASI, Carlos (eds.) (2020). *Lugares y figuras del exilio republicano del 39: los intelectuales y sus redes transnacionales*. Bruselas: Peter Lang
- LAGO CARBALLO, Antonio y GÓMEZ-VILLEGAS, Nicanor (2006). *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Madrid: Siruela.
- LARRAZ, Fernando (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla; Renacimiento.
- LEONARDO, Sergio (1952). «Manuel Villegas López». *SET*, 33.
- LLORENS, Vicente (1976). *El exilio español de 1939. La emigración republicana de 1939*. Madrid: Taurus.

- MONTENEGRO, Silviana. (2002). *La Guerra Civil española y la política argentina*. Madrid: Universidad Complutense.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Bárbara (2010). *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Bárbara (2018). *Hacia el hondo bajo fondo... Inmigrantes y exiliados en Buenos Aires tras la guerra civil española*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- PAGNI, Andrea (ed.) (2011). *El exilio republicano español en México y Argentina: Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- QUIJADA, M. (1991). *Aires de República, aires de Cruzada: la Guerra Civil Española en Argentina*. Barcelona: Sendai.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (coord.) (2012). *Exilio y cine*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- RODRÍGUEZ, Juan (2019). «El cine del exilio republicano. 1939». En Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro (eds.). *1939. Exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia, 483-488.
- RODRÍGUEZ, Juan (2023). «La crítica cinematográfica de Manuel Villegas López en las revistas del exilio en Argentina». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 25, 175-197.
- RUBIO, Javier (1977). *La emigración de la guerra civil de 1936-1939*. Madrid: San Martín.
- SAURA, Norma (2003). «*El mayor encanto, amor*, de Calderón de la Barca». Edith Marta Villarino Cela y Elsa Graciela Fiadino (coord.), *Estudios críticos de literatura española*, I. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata, 169-182, 169-182.
- SAURA, Norma (2009). «Los músicos del 27: Julián Bautista en Buenos Aires». En Irma Emiliozzi (coord.). *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires: estudios y documentación inédita*. Valencia: Pre-Textos, 161-180.
- SAURA, Norma (2013). *Los españoles en el cine argentino: Entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo, 1936-1956*. Universidad de Buenos Aires.
- SAURA, Norma (2019). «*Bodas de sangre* en la Argentina». *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas*, 24, 193-202.
- SAURA, Norma (2020). «La presencia de exiliados españoles en el cine argentino entre 1936 y 1956: Las redes de la supervivencia». En Fatiha Idmhand, Margarida Casacuberta Rocarols, Manuel Aznar Soler y Carlos Demasi (coords.). *Lugares y figuras del exilio republicano del 39: los intelectuales y sus redes transnacionales*. Bruselas: Peter Lang, 313-323.
- SCHWARZSTEIN, Dora (2001). *Entre Franco y Perón: Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- TRIFONE, V., y SVARZMAN, G. (1993). *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1940). *El cine: magia y aventura del séptimo arte*. Buenos Aires: Atlántida.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1941). *La conquista del oro: vida de Sutter. El gran viajero de California*. Buenos Aires: Atlántida.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1942a). «El cine. Fecha en Buenos Aires». *Pensamiento español*, II. 10, 41-44.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1942b). *El film documental: introducción a la teoría y práctica del cinema*. Buenos Aires: Cine Arte.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1943). *Charles Chaplin el genio del cine: su vida su obra su arte*. Buenos Aires: Américalee.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1946). *Cine de medio siglo*. Buenos Aires: Futuro.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1947). *Cine francés: origen, historia, crítica*. Buenos Aires: Nova.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1949). «Escuelas y tendencias del cine documental». *Cursos y Conferencias Colegio Libre de Estudios Superiores*, 211-213, 397-447.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1951). «Cine Policiaco». *Cursos y Conferencias Colegio Libre de Estudios Superiores*. 226-228, 665-695.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1954). *Cinema. Técnica y estética del arte nuevo*. Dossat.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1973). *Los grandes nombres del cine*. Planeta.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2023a). *Espectador de sombras: Crítica de films*. Ed. Emeterio Diez Puertas. Madrid: EME ediciones.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2023b). *Arte de masas: Ruta de los temas filmicos*. Ed. Emeterio Diez Puertas. Madrid: EME ediciones.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2023c). *Voz del cinema: Escritos para prensa y radio (1928-1936)*. Ed. Emeterio Diez Puertas. Madrid: EME ediciones.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2024). *El jugador: Adaptación cinematográfica de la novela de Fiódor Dostoyevski*. Ed. Emeterio Diez Puertas. Madrid: EME ediciones.

Apéndice I: libros de cine publicados en Buenos Aires (1937-1956)

Autor	Año	Título	Editorial
Ajuria, Julián de	1946	<i>El cinematógrafo como espejo del mundo: arte, ciencias, teatro, cultura, lujo y belleza a través del lente mágico</i>	Guillermo Kraft
Anuario	1951	<i>Anuario del cine argentino 1949-1951</i>	Cinematografía Americana
Ayala, Francisco	1949	<i>El cine, arte y espectáculo</i>	Argos
Chiarini, Luigi	1956	<i>El cine en el problema del arte.</i>	Losange
Cinematografía francesa	1946	<i>Cinematografía francesa</i>	Establecimientos Gráficos Esmeralda
Civardi, Luis	1948	<i>El cine ante la moral</i>	Difusión
Cunill Cabanellas, Antonio	1952	<i>Teatro y cine</i>	Ed. Jackson
Dieste, Eduardo	1945	<i>Promesa del viejo y de la doncella. En Teseo Los problemas literarios</i>	Nova
Duclout, Jorge A	1944	<i>Ideas prácticas para fotografía y cinematografía</i>	El autor
Eisenstein, Sergio M	1944	<i>El sentido del cine</i>	Lautaro
Eisenstein, Sergio M	1955	<i>El sentido del cine</i>	La Reja
Eisner, Lotte H.	1955	<i>La pantalla diabólica</i>	Losange
Èrenburg, Il'ia Grigor'evich	1951	<i>Fábrica de sueños</i>	Futuro
Faure, Elie	1956	<i>La función del cine. De la cine plástica a su destino social</i>	Leviatán
Ferrari de Homar, Julia	1938	<i>Cinematógrafo «Arma de doble filo»</i>	La autora
Ferriol, A A	1946	<i>Radio. Grabación fonoelectrica. Cinematografía sonora</i>	HASA
Film Centre Londres	1949	<i>Los grupos móviles de cine y radio en la educación fundamental</i>	Unesco
Goytía, Víctor Daniel y Roberto	1942	<i>El impuesto a los réditos argentinos y las películas cinematográficas. Tomo I</i>	Los autores
Goytía, Víctor Daniel y Roberto	1943	<i>El impuesto a los réditos argentinos y las películas cinematográficas. Tomo II</i>	Los autores
Greenwood W	1948	<i>Curso práctico de radio Televisión y cine sonoro</i>	PanAmérica
Greenwood, W	1939	<i>Televisión y film sonoro</i>	Radio New Publicaciones
Gromo, Mario	1955	<i>Cine italiano</i>	Losange
Kulechov, León	1947	<i>Tratado de la realización cinematográfica</i>	Futuro
Luciani, Ida R	1937	<i>Cinematografía escolar. Conferencias y publicaciones completadas con datos recogidos en un reciente viaje de estudios</i>	Moly y Lasserre

Autor	Año	Título	Editorial
MacDonald, Dwight	1956	<i>El cine soviético: una historia y una elegía</i>	Sur
Madrid, Francisco	1945	<i>Cine de hoy y de mañana</i>	Poseidón
Madrid, Francisco	1946	<i>Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte</i>	Tridente
Margaritt, Teo de León	1947	<i>Historia y filosofía del cine</i>	Impulso
Mariás, Julián	1955	<i>La imagen de la vida humana</i>	Emecé
Millingham, F	1945	<i>Por qué nació el cine</i>	Nova
Ocampo, Victoria	1947	<i>Henry V y Laurence Olivier</i>	Sur
Petit de Murat, Ulyses	1944	<i>Su mejor alumno</i>	Lautaro
Potenze, Jaime	1951	<i>El festival internacional de cine de Punta del Este</i>	Criterio
Pudovkin, Vsevolod	1948	<i>Argumento y montaje: bases de un film</i>	Futuro
Reynes, Leandro R	1937	<i>El problema del cinematografía para los niños. El cinematógrafo como auxiliar de la enseñanza y como factor de la educación moral de la niñez y juventud</i>	La Vanguardia
Sadoul, Georges	1946	<i>Historia del cine</i>	Losange
Salavsky, Luis y Aden, Carlos	1944	<i>Historia de una noche. Adaptación y encuadre cinematográfico de la comedia de Leo Perutz «Mañana es feriado»</i>	Futuro
Santiago, Carmelo	1940	<i>Manual del aspirante a intérprete cinematográfico. Como triunfar en el cine</i>	Sopena
Satanowsky, Isidro	1949	<i>La obra cinematográfica frente al derecho</i>	Ediar
Satanowsky, Marcos e Isidro	1939	<i>El monopolio y el boicot en el negocio cinematográfico. Legislación, doctrina y jurisprudencia nacional y extranjera</i>	El autor
Spencer, D A y Waley, H D	1944	<i>El cine al día</i>	Nova
Valera Juan A	1944	<i>Arte y técnica cinematográficas y televisión</i>	Albatros
Villegas López, Manuel	1940	<i>El cine. Magia y aventura del séptimo arte</i>	Atlántida
Villegas López, Manuel	1943	<i>Charles Chaplin. El genio del cine</i>	Americalee
Villegas López, Manuel	1946	<i>Cine del medio siglo. Crónica y crítica</i>	Futuro
Villegas López, Manuel	1947	<i>Cine francés. Origen. Historia. Crítica</i>	Nova
Zaccaria Soprani, Camilo	1948	<i>El libro de los artistas: teoría y práctica cinematográfica: televisión</i>	Soprani
Zukor, Adolph	1955	<i>El público nunca se equivoca</i>	La isla

Fuente: *Boletín Bibliográfico Argentino (1937-1949)* y *Boletín Bibliográfico Nacional (1950-1956)* y catálogo de la Biblioteca Nacional de Argentina.

Apéndice II: lista provisional de conferencias y cursos de Villegas en la Argentina

Título	Índice	Tipo	Organiza	Ciudad	Lugar	Fecha	Hora
El film documental		Conferencias sobre Fotografía y Cinematógrafo	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Sede Cangallo 1272	19 de noviembre de 1941	19 horas
El cine, arte de nuestro tiempo		Ciclo de conferencias "Arte y ciencias modernas"	Centro de Estudiantes de Ingeniería	Buenos Aires	YMCA-Asociación Cristiana de Jóvenes de la República Argentina, Reconquista 439	8 de septiembre de ¿19xx?	18
El cine, arte de nuestro tiempo		Ciclo de conferencias "Manifestaciones de nuestro tiempo"	Centro de Estudiantes de Ingeniería	Buenos Aires	Aula Magna de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales	21 de octubre de 1948	
El cine, arte de nuestro tiempo	Primera Clase. Qué es el cine, Segunda clase. Los grandes creadores del cine Tercera Clase. Los estilos cinematográficos Cuarta clase. Cine y época.	Cursillo	Cátedra de Enseñanza Libre	La Plata	Club Vasco Argentino de Euskadi, calle 49-774	11, 18 y 15 de junio y 2 de julio de ¿19xx?	18.30 horas
Cine documental	Escuelas y tendencias del cine documental Economía y política del documental Teoría y práctica del documental: idea, guion, toma de vistas Teoría y práctica del documental: montaje y música. Arte del documental: realismo y cine puro	Cursillo de 5 clases	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Sede Santa Fe, 1145	Desde el 23 de agosto de 1949	21.30
Arte del documental: realismo y cine puro	Correo nocturno, La rosa y la reseda, 1848	Conferencia	Colegio Libre de Estudios Superiores	Rosario	Teatro El Circulo	Viernes 11 de noviembre de 1949	18,45
El humorismo en el cine	Lubisch René Clair Chaplin	Conferencias y películas	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	6, 9 y 18 de diciembre de 1949	21.30 o 18 horas

Título	Índice	Tipo	Organiza	Ciudad	Lugar	Fecha	Hora
Cine Policiaco			Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	22, 24, 29 y 31 de marzo 1950	
Curso de Capacitación Cinematográfica		Curso de Capacitación Cinematográfica Cursos de Cultura Popular "El arte une"	Centro de Estudios Cinematográficos Estudio-Auditorium Íntimo del Arquitecto J. Eduardo Biraben	Buenos Aires	Avenida Roque Saenz Peña 740	Jueves 12 de abril de 1950 inauguración	18.30
La mujer fabulosa en el cine: la vampiresa	Greta Garbo Marlene Dietrich Brigitte Helm Ingrid Bergman Michele Morgan	Ciclo de conferencias con proyecciones	Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	19, 22 y 26, 29 de abril y 3 de mayo 1950	21.30
La comedia norteamericana	El trabajo La propaganda La aventura La confianza en sí mismo	Ciclo de conferencias con proyecciones	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	11, 19, 22 y 29 mayo 1950	21.30
Los grandes maestros del cine: De la realidad al realismo	Flaherty Ruttman Ford Vidor Feyder Wyler Renoir Clouzot De Sica	Ciclo de conferencias con proyecciones	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	Jueves 1, 7, 15, 22, 28 de junio y 6, 13, 20 y 27 de julio de 1950	21.30
Esquema de Charles Chaplin		Conferencia	Teatro Libre Florencio Sánchez	Buenos Aires,	Loira 1194	Sábado 15 de julio de 1950	18.30
Lo sobrenatural	El monstruo La muerte El ciclo Lo inexplicable	Conferencias y películas	Colegio Libre de Estudios Superiores	Buenos Aires	Santa Fe, 1145	Jueves, 7, 14, 21 y 28 de septiembre de 1950	18.30
Charles Chaplin	Laberinto Liberación Hombre Drama	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	Jueves, 8, 15, 22 y 29 de mayo de 1951	18.30
Cine policiaco	Norteamérica o la aventura Alemania o el terrorismo Inglaterra o el suspenso Francia o lo psicológico	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	5, 12, 19 y 26 de junio de 1951	19

Título	Índice	Tipo	Organiza	Ciudad	Lugar	Fecha	Hora
Vampiresas	Greta Garbo Marlene Dietrich B. Helm Ingrid Berman Michele Morgan	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	3, 10, 17, 24 y 31 de julio de 1951	18.30
Curso de Capacitación Cinematográfica		Curso de Capacitación Cinematográfica	Centro de Estudios Cinematográficos Ateneo Popular Esteban Echeverría	San Fernando Provincia de Buenos Aires	25 de Mayo 1168	Miércoles 4 de julio de 1951 inauguración	21
Lo sobrenatural	El monstruo El demonio El fantasma El más allá	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	Jueves, 7, 14, 21 y 28 de agosto de 19151	21.30
Trascendencia de la risa	Absurdo Ironía Sátira Farsa	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	4, 11, 18 y 25 de septiembre de 1951	18.30
El amor	Renunciamiento Imposible Secreto Eternidad Fugacidad	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	2, 9, 16, 23 y 30 de octubre de 1951	18.30
El drama infantil	Jackie Coogan, el niño eterno <i>Secretos de la vida (Secrets of Life, 1934)</i> <i>David Copperfield (1935)</i> <i>En cualquier lugar</i> <i>de Europa (Valahol</i> <i>Europaban, 1947)</i>	Cursos de Cultura Cinematográfica	Instituto de Arte Moderno	Buenos Aires	IAM, Florida 659	Septiembre de 1953	
Viaje en claviado. Itinerario sentimental de España en el caballo loco		Conferencia	Ateneo Luis Bello. Sección Cultural del Centro Español de Unión Republicana	Rosario	San Lorenzo 1953	Sábado 29 de septiembre de ¿19xx?	18.30

La muerte de Manuel Altolaguirre: impacto y recuerdo en el exilio y el interior

The death of Manuel Altolaguirre: Impact and memory in exile and in Spain

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Autoría:

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca, España
zapa@usal.es
<https://orcid.org/0000-0003-1288-4651>

Citación:

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2026). «La muerte de Manuel Altolaguirre: impacto y recuerdo en el exilio y el interior», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 103-125. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29780>

Financiación:

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 23/03/2025

Fecha de aceptación: 17/07/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Javier Sánchez Zapatero

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

El artículo estudia el impacto que tuvo la muerte de Manuel Altolaguirre en los canales de comunicación entre el exilio y el interior. Al producirse en España, donde el autor había vuelto eventualmente a finales de la década de 1950, la noticia apareció en bastantes medios de comunicación nacionales y fue transmitida por escritores del interior a quienes se encontraban fuera del país. A través del análisis de esas formas de comunicación, así como de los actos de homenaje y recuerdo que se llevaron a cabo desde diversas revistas especializadas españolas en las que colaboraban exiliados, se intenta analizar la importancia que tuvieron los epistolarios para mantener, en el ámbito privado, la comunicación entre el exilio y el interior que resultaba imposible en la esfera pública. Además, al recuperar textos procedentes de la correspondencia postal o de libros autobiográficos, el artículo aporta interesantes datos sobre la relación personal de los miembros del grupo poético del 27, y de representantes de la literatura española de la época en general, y reflexiona sobre la importancia que la muerte tuvo para los exiliados, al aglutinar alrededor de ella algunas de las problemáticas inherentes al alejamiento forzoso del país: el compromiso político, la lealtad a la causa política, la memoria, el miedo al olvido, etc.

Palabras clave: Manuel Altolaguirre; Epistolarios; Exilio republicano español; Literatura española contemporánea; Memoria; siglo XX.

Abstract

The article studies the impact of Manuel Altolaguirre's death on the channels of communication between the exile and the interior. As it occurred in Spain, where the author had eventually returned, the news appeared in many national media and was transmitted by writers from the interior to those outside the country. Through the analysis of these forms of communication, as well as the acts of homage and remembrance that were carried out by various Spanish specialized magazines in which exiles collaborated, we try to analyze the importance of the epistolary letters to maintain, in the private sphere, the communication between the exile and the interior that was impossible in the public sphere. In addition, by recovering texts from postal correspondence or autobiographical books, the article provides interesting data on the personal relationships of the members of the poetic group of '27, and of representatives of Spanish literature of the time in general, and reflects on the importance that death had for the exiles, by bringing together around it some of the problems inherent to exile: political commitment, loyalty to the political cause, memory, fear of oblivion, etc.

Keywords: Manuel Altolaguirre; Epistolaries; Spanish Republican Exile; Contemporary Spanish Literature; Memory; 20th Century.

Introducción

Los estudios sobre las relaciones entre el exilio republicano y el interior pretenden establecer nuevas interpretaciones de la historia de la literatura española del siglo XX que tengan en cuenta el legado cultural y artístico de los representantes de la diáspora y, al mismo tiempo, analizar cómo se ha transmitido la memoria de la cultura exiliada, y cómo se ha ido configurando en el imaginario colectivo¹. Con esos objetivos, y con el fin de desterrar viejos e infundados tópicos acerca de la incomunicación entre los diversos campos literarios que se fueron forjando dentro y fuera del país por autores españoles, durante las últimas décadas se ha incrementado la atención prestada desde el ámbito científico a las dinámicas, tanto de continuidad como de ruptura, que marcaron las conexiones entre el exilio y el interior, lo que ha llevado a interesarse por cuestiones concretas como la introducción en España de obras exiliadas –y la consiguiente acción de la censura–, el planteamiento de nuevos modelos de historiografía literaria o las relaciones entre autores de uno y otro lugar a través de la comunicación epistolar, el debate intelectual, los proyectos e iniciativas culturales o las influencias artísticas.

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Partiendo de esta premisa, y ubicándose en el marco metodológico de la historia cultural, el análisis del impacto de la muerte de Manuel Altolaguirre –autor exiliado, pero que murió en España durante uno de sus eventuales regresos– en fuentes epistolares, periodísticas, testimoniales y literarias que se llevará a cabo en las siguientes páginas pretende determinar, en primer lugar, de qué forma siguieron en contacto a través de la esfera privada los autores de la diáspora republicana y el interior una vez terminada la Guerra Civil y reflexionar, en segundo, sobre la importancia que adquiere en la literatura del destierro la temática de la muerte, estrechamente conectada con vectores fundamentales del exilio como la memoria, el paso del tiempo o el compromiso político.

La muerte

Manuel Altolaguirre falleció en Burgos el 26 de julio de 1959, días después de haber sufrido un accidente de tráfico que también costó la vida a su por entonces pareja sentimental María Luisa Gómez Mena. El poeta e impresor², que, desde su salida de España en 1939, y tras un breve periplo por los campos de concentración franceses, se había instalado primero en Cuba y después México, se encontraba en España para presentar en el Festival de Cine de San Sebastián, fuera de concurso, su adaptación filmica de *El Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León, realizada en colaboración con el director mexicano Gilberto Martínez Soares. Según James Valender, además de participar en el festival, el objetivo del viaje era «conseguir la financiación necesaria para filmar [...] [una] segunda versión» (2005: 23) de la película, pues en los meses previos había estado trabajando en una ampliación del guion. Aprovechando su presencia en el país, Altolaguirre tenía pensado visitar Madrid y Málaga, tal y como dejó escrito en su última carta conservada, dirigida a su hija Paloma, en la que anunciaba que Gómez Mena y él iban a ir «a Málaga a pasar unos días, antes de asistir al Festival de Venecia» y que tenía «cita en Madrid con los exhibidores y distribuidores» (2005: 711). Poco antes del fatídico suceso, que se produjo cuando se desplazaban hacia Madrid, Altolaguirre había escrito a Ángel Martín Baigorri, sacerdote y profesor español afincado en México, pidiéndole que le dijese a su íntimo amigo Emilio Prados «que el ver la hermosura de España hace más grande el valor y el sacrificio de los que están

2. Tanto en España como en el exilio, Altolaguirre desarrolló una prolífica labor editora: contribuyó en la creación de publicaciones como *Ambos*, *Litoral*, *Poesía en Málaga*, *Atentamente*, *La Verónica*, *La Pesada*, *Nuestra España*, *Espuela de Plata* o *1616*, y llegó a ser calificado por Pedro Salinas como «el Don Juan de las imprentas» (en Valender, 2012: 13).

lejos de aquí» (2005: 708), poniendo así de manifiesto cómo la problemática de la vuelta y la nostalgia del país dejado son dos de las más representativas obsesiones de los exiliados³.

Repasando su epistolario, se puede constatar, además de la ilusión que le hacía presentar su película en el festival de San Sebastián⁴, que Altolaguirre tenía planeado reunirse con, entre otros, Camilo José Cela –«es casi seguro que nos veremos en España» (2005: 692), le escribió el 20 de mayo–; sus hermanos María y Carlos –pocos días antes de salir de México, a la primera le manifestó su «alegría de ir a España» (2005: 699) para poder juntarse con su familia, mientras al segundo le confesó «estar contentísimo de volver» a verle (2005: 699)–; o Vicente Aleixandre. A comienzos del mes de junio, es este quien le mostró en una misiva su «alegría» por poder volver a reencontrarle, recordando además el tiempo que llevaban sin coincidir físicamente: «Nueve años han transcurrido desde tu [anterior] viaje, pero es un minuto» (2005: 695). Aleixandre anunció la llegada de Altolaguirre, también por carta, a Max Aub, en términos muy similares: «Me escribe Manolo, que viene en julio, en viaje. Ha sido una gran alegría. No le veo desde 1950» (Aub y Aleixandre, 2014: 94)⁵. Como demuestran estas frases, no era la primera vez que Altolaguirre visitaba España desde el exilio, puesto que a comienzos de la década de 1950 había regresado en una ocasión de forma eventual. Aunque viajó con la excusa de documentarse para otra de sus películas, «en realidad quería volver a ver a su familia» (Valender, 2005: 20). Pasó por Málaga y Madrid, lo que le permitió reunirse con sus hermanos y con amigos como el propio Aleixandre, José Antonio Muñoz Rojas, José Luis Cano, Gerardo Diego o Dámaso Alonso, a los que no veía desde su salida del país en 1939.

3. Aunque no es un tema prioritario en su obra, James Valender ha señalado cómo, en algunos poemas como «El vivero» o «Las raíces», Altolaguirre reflexiona sobre su condición de exiliado, mostrando cómo «la vida de los transterrados ha sido arrancada con tanta violencia de su entorno original [...] que difícilmente va a recobrar la misma vitalidad y el mismo vigor que antes», así como su preocupación «por no poder arraigarse en la tierra que le ha acogido» (1997: 67).
4. «¡Ya verás qué buen poeta cinematográfico soy! Perdona que me sienta feliz con lo que he hecho», «He luchado mucho por hacer buen cine», «Aspiro a obtener un premio» (2005: 692, 689 y 699), escribe en algunas de las cartas que envió antes de viajar a España, poniendo de manifiesto su satisfacción con el resultado final del proyecto audiovisual y su deseo de poder estrenarlo en el festival.
5. Demostrando los problemas de comunicación entre el exilio y el interior, Aleixandre reconoció al enterarse de la muerte que creía que finalmente Altolaguirre no se había desplazado a España, pues no había vuelto a tener noticias suyas desde aquella misiva en la que le anunciaba su viaje: «Todavía tengo la carta en que hace tres meses me decía que era probable su venida a España en visita a San Sebastián. Luego no supe más, creí que no había venido, y más hubiera valido, pues aún le tendríamos» (2001: 264).

En el accidente, que se produjo en las inmediaciones de la localidad de Cubo de Bureba, murió de forma inmediata Gómez Mena, mientras que Altolaguirre quedó gravemente herido, postrado en una agonía que a los tres días acabaría con su vida en el hospital burgalés al que había sido trasladado, tal y como detalló su hermano Carlos:

Me encontraba a su lado en la clínica de los Hermanos de San Juan de Dios. ¡Pobre Manolo! Me hice fuerzas para fingir una tranquilidad inexistente. No olvidaré nunca sus palabras: «Carlitos, Carlitos, dame un beso, me he caído, estoy roto»... Seguidamente, frases tranquilizadoras dichas por mí y un continuo pedir de beber por parte suya [...]. A las tres y cuarto en punto de la tarde, domingo 26 de julio. Yo le cerré los ojos. Murió besando el crucifijo que un hermano de San Juan de Dios le ofrecía (1960: 25).

Pese a que, al parecer, su deseo era reposar para siempre en su ciudad natal⁶, Altolaguirre fue enterrado en el madrileño cementerio Sacramental de San Justo junto a Gómez Mena. A sus exequias funerarias solo acudieron algunos familiares y Dámaso Alonso, tal y como reconocía en una entrada de sus diarios Max Aub, que se lamentó de que «en Málaga (¡en su Málaga!)» solo hubo «una esquila anunciando unas misas» y de que «la noticia no se dio en los periódicos» (2023: 398). Esta última afirmación, con la que se quería poner de manifiesto el afán del franquismo por borrar cualquier rastro de la cultura republicana exiliada en el ámbito de la esfera pública –tema que obsesionaba particularmente a Aub, quien se lamentó en reiteradas ocasiones de que la «habilidad del régimen ha[bía] sido dejar en babia a casi la totalidad del país» (2021: 402), como expuso de forma paradigmática en obras como «El remate» (1961)–, no es del todo cierta, puesto que, como se verá más adelante, algunos periódicos nacionales dieron cuenta del óbito.

La noticia

El 26 de julio, dos días después del accidente y uno antes del fallecimiento, el diario *ABC* informaba del suceso en un texto titulado «El poeta Manuel Altolaguirre, gravísimamente herido en accidente de automóvil». La noticia de la muerte también apareció en algunas ediciones provinciales de la *Hoja del Lunes*⁷ a través de brevísimas notas que ponían de manifiesto los recursos eufemísticos con los que la prensa de la época había de referirse al exilio. En la de Barcelona, por ejemplo, se decía que el autor «últimamente [...] residía en

6. Aleixandre aseguró en una carta enviada a Gerardo Diego poco después de la muerte que «pidió ser enterrado en Málaga, junto a su madre» (2001: 266).

7. Periódico creado por las asociaciones de prensa para asegurar el descanso dominical de los periodistas y, en consecuencia, único medio autorizado a publicarse los lunes.

América» (1959), mientras que en la de Burgos, que catalogaba a Altolaguirre de «ilustre poeta español» y ofrecía una mayor cobertura del trágico evento⁸, se afirmaba que había fijado «su residencia en Hispanoamérica, siendo Cuba y Méjico [*sic*] las dos naciones donde solía permanecer con más frecuencia» y auguraba que la noticia iba a causar «un profundo sentimiento, tanto en España como en el extranjero» (1959). En el diario malagueño *Sur* también se ofrecían más detalles del accidente, aportando incluso declaraciones de algunos de los testigos:

Oímos un frenazo y vimos un coche que volaba fuera de la carretera, yendo a parar a una tierra de trigo. El golpe fue enorme, las luces quedaron encendidas y por un momento temimos que se incendiara [...]. Llegó un camión e inmediatamente un coche. Con sus faros iluminaron el lugar donde estaba el coche accidentado y todos entramos en el trigal para auxiliar a los heridos (2021).

Por su mayor acceso a la información, fue la prensa burgalesa la que, lógicamente, más se ocupó del suceso, de cuyas novedades se fue puntualmente dando cuenta en los periódicos de los últimos días de julio⁹. Así, el 25 de julio apareció en el *Diario de Burgos* una breve noticia en la que se informaba de que se había producido un «trágico accidente de automóvil» (1959) en la provincia. Además de ofrecer algunos datos sobre el suceso, que tuvo lugar el 23 de julio a las once de la noche, y de relatar cómo el coche en el que viajaban había volcado «por causas que se desconocen», se informaba de que «Manuel Altolaguirre, natural de Málaga, vecino de La Habana y productor cinematográfico» se encontraba herido de extrema gravedad y había tenido que ser intervenido quirúrgicamente de urgencia al haber sufrido «aplastamiento de tórax, fractura de costillas y neumotórax» (1959).

Resulta tremendamente sintomático que la noticia, que no está firmada, no haga ninguna alusión a la actividad literaria de Altolaguirre, ni que lo identifique como escritor, lo que parece dar a entender que el periodista encargado de redactarla no sabía realmente quién era –tampoco estaba al tanto de que ya no vivía en Cuba, sino en México–. Se demuestra así que el manto de olvido y ostracismo que el régimen de Franco había impuesto sobre los principales representantes culturales del exilio republicano había resultado

8. Entre los datos que se ofrecían, había algunos incorrectos, como el que hacía alusión a la presencia en el funeral de un supuesto hijo del autor. A comienzos de la década de 1930, Altolaguirre y Concha Méndez tuvieron un hijo que falleció poco después del parto, al que el poeta le dedicó el poema «Mi hijo muerto» (1936), titulado en su primera versión «A mi hijo después de un día».

9. No en vano, en un número especial publicado en diciembre de 1959 en el que se recopilaban las principales noticias del año, el *Diario de Burgos* señalaba la muerte del poeta cómo lo más destacado de todo lo acontecido durante el mes de julio en la provincia burgalesa.

de suma eficacia, hasta el punto de que, veinte años después de salir del país en el que había llegado a ser uno de los más destacados poetas, Altolaguirre se había convertido para algunos en un desconocido. Conviene recordar, en ese sentido, que, según Josefina Cuesta, «el periodo republicano y todo lo que significaba [...] [fue] sometido a una persecución implacable», lo que provocó que los representantes del exilio, que asumieron como propio el legado de la II República y el compromiso antifranquista, fueran víctimas de una política de memoria construida «sobre el olvido» y sobre «la acción de borrar» (2008: 144-145). De hecho, desde su salida del país y debido al efecto de la censura, no volvió a publicarse en España ninguna de las obras de Altolaguirre –solo en 1962 apareció, de forma póstuma, una reedición de *Vida poética* (1930), al cuidado de Ángel Caffarena, en una editorial malagueña–, que quedó así absolutamente excluido del campo literario, confirmando que «con la sobrevenida del franquismo [...] no se produce una gradual decadencia y sustitución de un modelo literario [...], sino que el giro se debe a una intervención externa sobre el campo cultural que obliga a que súbitamente pierdan vigencia casi todas las categorías anteriores» (Larraz, 2014: 13).

Unos días después de la primera información, consumada ya la muerte, el *Diario de Burgos* volvía a informar sobre el tema, señalando en esta ocasión que «el domingo falleció en Burgos el famoso poeta Manuel Altolaguirre». Pese a que la ignorancia sobre la figura del autor que revelaba la primera noticia había sido reparada –empleando los mismos términos, tan grandilocuentes como vacuos, empleados por otros medios–, el texto apenas hacía alusiones a su obra y a su importancia en el panorama literario español, llegando a resaltar en el subtítulo de la noticia simplemente que había acudido a presentar al festival donostiarra una película que «se dice [sic], desea ver S.S.M.M. el Papa» (1959).

El impacto

A pesar de la relativa indiferencia que mostró la mayoría de los medios de comunicación, que apenas le dedicaron más que un suelto, la muerte de Altolaguirre provocó un hondo impacto en el campo literario español de la época. El simbolismo que adquirió parece obedecer a varios motivos, entre los que destaca, en primer lugar, su carácter inesperado y traumático, así como el hecho de que se produjese cuando el autor apenas superase los cincuenta años. Además, Altolaguirre fue, después de Federico García Lorca y Pedro Salinas y solo tres años antes de Emilio Prados, el tercer autor del grupo poético del 27 en morir a pesar de ser el más joven –Jorge Guillén o el propio Salinas, por ejemplo, le sacaban más de diez años–. Su relativa juventud, unida al hecho de que su muerte no fuera por una causa natural, impactó notablemente a sus

compañeros de generación, que vieron con su desaparición cómo el ansiado encuentro entre quienes habían sobrevivido a la guerra pero vivían dispersados entre el interior y el exterior de España se convertía en una auténtica quimera. «Cada vez somos menos» (Aub y Aleixandre, 2014: 98), le confesaba con tristeza Vicente Aleixandre a Max Aub en la carta de agosto de 1959 en la que le detallaba cómo se había producido el trágico desenlace. En esa misma misiva aseguraba el poeta haber enterrado «toda una vida» (2014: 99), poniendo así de manifiesto la dimensión generacional de la muerte de Altolaguirre en términos muy similares a los que utilizó Emilio Prados para referirse a la luctuosa noticia en su correspondencia de esas mismas fechas con José María de Cossío: «Piensa en lo que Manolito se lleva de mi vida» (en Chica Hermoso, 1994: 198).

Ahora bien, más allá del drama personal que supone el fallecimiento de un ser querido, para valorar el impacto que adquirió la muerte de Altolaguirre hay que referirse también a las anómalas circunstancias en las que se produjo que, entre otras cosas, provocaron que quienes se encontraban fuera del país, entre los que había muchos allegados –sin ir más lejos, su propia hija–, no tuvieran siquiera opción de asistir a sus ritos funerarios de despedida. Trascendiendo la pérdida humana, la muerte de un desterrado –y Altolaguirre lo era, pese a encontrarse puntualmente en España cuando sufrió el trágico accidente– confirma la imposibilidad de cumplir con la esperanza de quien permanece en el exilio, que no se corresponde tanto el retorno como con el reencuentro y el restablecimiento de la causa cuya defensa justifica su salida del país. Y es que morir en el exilio ejemplifica de forma sintomática las complejidades de lo que Sebastian Faber ha denominado el «dilema de la lealtad» (2006: 16), manifestado en la fidelidad de quienes permanecen fuera del país a un proyecto político e ideológico que, en el caso concreto del exilio español, parecía difuminarse por el sólido mantenimiento del franquismo y las cada vez menos opciones de restablecimiento del régimen republicano. Según Josefa Báez, fue un «tema obsesivo [...] el de sobrevivir al exilio, [...] [pues] no existir es un segundo exilio» (2001: 30), lo que provocó que la muerte durante el exilio fuera vista como una especie de derrota que impedía mantener vivo el recuerdo del proyecto republicano y antifranquista que representaban quienes permanecían fuera de España. Por eso Max Aub, que convirtió sus diarios en un desgarrador «recuento de cadáveres» (Aznar Soler, 1998: 29), sintió las muertes de quienes abandonaron el mundo sin haber podido regresar a una España libre de Franco como pequeños fracasos que demostraban la paulatina claudicación del proyecto republicano, de forma muy similar a cómo M.^a Teresa León confesaba sentir en *Memoria de la melancolía* (1970) que «ya no llegan a nosotros los ruidos vivos sino los muertos» (1999: 48).

Las cartas

En consecuencia, la muerte de Altolaguirre tuvo una destacada presencia en el contenido de las cartas que durante aquellos años se cruzaban los escritores que residían en el interior del país con quienes residían fuera –y también los desterrados de unos lugares con los de otros, demostrando que el exilio, además de separación, implica disgregación–. A través de esta correspondencia –siempre sometida a la vigilancia censora, y especialmente activa a partir de la década de 1950–, unos y otros «iniciaron la construcción de una artificiosa patria de papel» con la que «mantener los lazos que los habían unido hasta entonces» (Montiel Rayo, 2018: 194), permitiendo así desarrollar en la esfera privada el diálogo que les estaba vetado en la pública. Para Barbara Greco, «las cartas se configuran [...] como una importante fuente documental y simbolizan, al mismo tiempo, un espacio de encuentro suspendido en el tiempo, un refugio ideal, ajeno a la brutalidad del destierro» (2023: 26), con lo que su importancia trasciende la mera comunicación personal para convertirse en una de las escasas formas que tuvieron los representantes de la literatura española de dentro y de fuera del país de mantener los vínculos que el franquismo había tajado. Así se entiende que, por ejemplo, Max Aub recriminase constantemente a los destinatarios de sus misivas que no le contestasen con celeridad –«escribe, puñetero» (en Sánchez Zapatero, 2016: 34), le decía a Dámaso Alonso en 1963–, que Jorge Guillén le confesase al propio Aub que «escribir cartas» era para él como «charlar con los ausentes» (Aub y Guillén, 2010: 43) o que Emilio Prados reconociese en 1946, en una epístola dirigida a José Luis Cano, la alegría que le provocaba recibir noticias suyas desde el interior del España: «¡Qué feliz me haces hoy llenando con tu luz mi soledad inmensa» (Guillén, Cernuda y Prados, 1997: 165). En definitiva, como ha mostrado Montiel Rayo, «escribir cartas –y sobre todo recibirlas– constituyó para los desterrados una suerte de imperativo vital, una práctica [...] que alivió por momentos sus males, que mitigó su profunda soledad y que echaron de menos cuando disminuyó la frecuencia de los envíos o cuando desaparecieron para siempre» (2018: 194-195). Curiosamente, el propio Manuel Altolaguirre mostró la importancia de la comunicación postal en una de las misivas enviada desde Cuba en 1941 a Emilio Prados, ya instalado en México por entonces: «Estas cartas felices, tuyas y mías, felices porque vienen y van para buscarnos el pico de un pajarraco de papel, desde nuestra miserable soledad romántica, algún día nos parecerán la única red de oro, entre tanta distancia y desvío» (2005: 430).

Más allá del mantenimiento de los nexos entre quienes habían formado parte del mismo campo literario antes del estallido de la Guerra Civil, una de las funciones que desarrolló este intercambio epistolar fue la de informar. A pesar

de que las cartas habitualmente tardaban más de una semana en llegar a su destino –mucho más si se enviaban por correo marítimo, lo que podía prolongar el plazo hasta más de un mes, y no por avión–, eran una de las formas más eficaces de que disponían los escritores desterrados para enterarse de lo que ocurría en el interior del país, tanto en el ámbito personal como en de la esfera pública al que pertenecían los asuntos políticos y culturales. Para entender esta relevancia conviene tener en cuenta que los medios de comunicación españoles –que ofrecían, además, una visión sesgada de la realidad al estar controlados por la censura– no disponían en aquella época de distribución internacional, que las noticias sobre lo que sucedía en el interior del país llegaban al extranjero con mucho retraso y sin que habitualmente se les prestase demasiada atención y que, en definitiva, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad, las novedades que acaecían en un país, por importantes que fueran, podían tardar varios días en ser comunicadas en otro lugar¹⁰. Por su parte, los boletines de información que circulaban entre los exiliados disponían de la libertad informativa que se carecía en el interior, pero tenían dificultades para acceder a las noticias de lo que ocurría en España, lo que provocaba que informaran habitualmente con retraso y sin tener todos los datos, ni la perspectiva, de lo sucedido. Así sucedió con la muerte de Altolaguirre, de la que se hicieron eco, entre otros, *España Popular y Solidaridad Obrera*. En el primero, de raigambre comunista y editado en México, no apareció la noticia hasta semanas después de haberse producido, cuando se incluyó un texto en el que se detallaban los méritos literarios y editoriales del autor –aludiendo a sus colaboraciones con Emilio Prados y su labor en *Litoral*– y se especificaba que «durante nuestra guerra estuvo junto al pueblo y después pasó a Cuba y México» (1959). En el segundo, publicado en Francia por la CNT, se le calificaba, contrastando los eufemismos de la prensa española, como «un notable poeta que, a consecuencia de la Guerra Civil, residía exiliado en México» (1959).

Ante este panorama, las cartas cobraron una especial importancia para que los exiliados pudieran saber lo que acontecía en España, y viceversa. Como ha explicado Montiel Rayo, la recurrente presencia de la actualidad española en las cartas no solo ha de entenderse por la obvia constatación de que «a los desterrados les dolía España», sino también y sobre todo porque de lo que

10. Además, el intercambio de informaciones a través de los medios adolecía muchas de cierta confusión. En una carta de noviembre de 1968, Esteban Salazar Chapela escribe desde su exilio londinense a Max Aub para preguntarle si la noticia de la muerte de León Felipe era cierta –como efectivamente era, ya que había fallecido el 18 de septiembre de ese mismo año–, pues, según admite, en la prensa española que llegaba al Reino Unido «le han matado ya varias veces» (en Sánchez Zapatero, 2016: 23).

sucedía en el interior «dependían su presente y su futuro» (2018: 221). Para los exiliados, saber lo que estaba pasando en España resultaba fundamental, pues, no en vano, «la imagen más inmediata del exilio es la del contraste entre la antigua patria y la nueva» (Ugarte, 1999: 18), para lo que es necesario no vivir solo del pasado y saber cómo estaba cambiando el país en el que hasta entonces se había residido. No es de extrañar, por tanto, que Emilio Prados reconociese a José Luis Cano que, a pesar de estar instalado en México, vivía «en, con, por, sin sobre, tras, de España» (Guillén, Cernuda y Prados, 1992: 157) o que Max Aub le rogase a Antonio Buero Vallejo que no dejase de escribirle porque «las noticias de España, las cartas de España» (en Sánchez Zapatero, 2016: 90) eran lo que más ansiaba. Es habitual que en sus cartas los exiliados pregunten de forma concreta por la situación de los amigos que habían dejado en España, así como por la situación social y política del país o por las novedades que se estaban produciendo en el ámbito literario.

En ese intercambio de informaciones adquirieron gran importancia las noticias de las muertes de escritores. Si en aquellos mismos años los escritores del exilio comunicaron a sus compañeros del interior las particularidades de los óbitos de, entre otros, Juan José Domenchina o Emilio Prados –en 1959 y 1962, respectivamente¹¹–, quienes permanecían en España fueron los encargados de anunciar y contar qué le había ocurrido a Manuel Altolaguirre a quienes se encontraban fuera. Poco más de una semana del trágico suceso, Vicente Aleixandre inició la escritura de una serie de misivas destinada a mostrar su pesar por la pérdida y a explicar los detalles de lo sucedido. La primera, fechada el 3 de agosto de 1959, es una carta de pésame dirigida a Paloma Altolaguirre, a quien acompaña en su «dolor en el dolorosísimo trance» y le informa de que su padre ha sido enterrado en un «cementerio antiguo, muy bello, a orillas del río Manzanares» (2001: 264). Además de confesar con tristeza creer «todavía

11. El 30 de octubre de 1959 Max Aub escribía a Vicente Aleixandre para informarle de que se acababa de celebrar el entierro de Domenchina (2014: 104). Y el 4 de mayo de 1962, ante la demanda del propio Aleixandre –que reconoce estar al tanto de la muerte, pero no de sus causas–, pormenorizaba en una larga carta las últimas horas de vida de Emilio Prados: «Hace un mes tuvo una hemoptisis de la que salió bien. Tan bien que la atenazó una trombosis, perdió el conocimiento y a las 11 estaba muerto. [...] No sufrió ni murió de lo que esperaba. Eso sí, los pocos momentos en que conservó clara su conciencia, se dio cuenta de que se moría. [...] Muerto, era otro. Jamás he visto persona tan distinta y es que era toda vida, expresión. En sus continuas quejas acerca de sus enfermedades, ciertas e inventadas, seguía siendo alegría y donaire. Desaparecida la vida, distendidos los músculos de la cara, ya no era él, en absoluto. Otro. Vinieron todos al entierro, multitud de sus alumnos, que él conservaba en su memoria que era todo corazón. Se ha ido el mejor de nosotros. El mejor, en todas sus acepciones. Fue siempre el mismo» (Aub y Aleixandre, 2014: 113-114).

mentira que no exista» y de lamentarse de que hubiera «venido a esta tierra para hallar su fin en un accidente de automóvil», Aleixandre evoca en una emocionante semblanza la figura de Altolaguirre, y con ella el tiempo pasado en su compañía:

¡Tan fuerte, tan sano y lleno de vida que siempre pensé que nos enterraría a todos sus amigos!

Me vienen a la memoria los años madrileños de tu padre. Cuando yo le conocí, y sus viajes y tu nacimiento, y su compañía cuando estaba en Madrid, amigo incomparable en todas las vicisitudes de nuestro vivir. Después han sido más de veinte años de separación, con pocas cartas, porque tu padre era poco escritor. Pero yo he sentido siempre que el tiempo no había pasado. Hoy, al desaparecer una época de mi vida llena de esperanza, de proyectos, de juventud, en que tanto y tanto conviví con él. ¡Amigo él de todas las horas, con su corazón sin par! (2001: 264).

Pocos días más tarde, se pone en contacto con algunos escritores instalados fuera de España para relatarles lo sucedido¹². Al primero que escribe, dada su íntima amistad con Altolaguirre, es a Emilio Prados¹³, a quien le aporta algunos datos sobre el accidente –«dicen que se durmió cuando conducía»; «se le aplastó el pecho»; «echaba sangre por la boca»– y sobre la macabra casualidad que, casi como una maldición, había afectado a la familia de María Luisa Gómez Mena –«ella no sé cómo no sintió el aviso, porque sus dos hermanas habían venido en años diferentes y habían muerto cada una en su accidente» (2001: 265)–. En términos muy parecidos a los empleados en la carta dirigida a Paloma Altolaguirre, Aleixandre mostraba su tristeza por el fallecimiento de su amigo y compañero de grupo poético, así como por la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado junto a él en el pasado:

-
12. También escribió a algunos representantes del mundillo literario del interior, como Gerardo Diego, a quien reconoció con amargura sentir que «al perder a Manolo [...] se mueren otra vez Miguel [Hernández], Federico [García Lorca], tres amigos fraternales de antes de perder la guerra» y haberse quedado «hecho una calamidad» (2001: 266) o José Luis Cano, al que transmitió su pesar con palabras prácticamente inéditas: «Los tres amigos a los que más quería antes de la guerra (no cuento a Dámaso) están muertos: Federico, Miguel, Manolo. Es horrible. Parece increíble y yo mismo no lo creo. Al morir Manolo se mueren todos otra vez» (1986: 184). También con José Antonio Muñoz Rojas utilizó los mismos términos: «Nos vamos quedando rodeados de soledad. Miguel, Federico, Manolo... Al morir Manolito parece que se mueren otra vez todos. Uno no ha enterrado porción de su vida» (Aleixandre y Muñoz Rojas, 2005: 367-369).
13. Así se lo confesó a Muñoz Rojas en una carta de agosto de 1959 en la que admitía que «el pobre Emilio Prados escribió angustiado desde México», por lo que le contestó «enseguida» (Aleixandre y Muñoz Rojas, 2005: 368).

Yo no le había visto desde su viaje de 1950, pero eso no importa. A ti no te he visto desde... ayer y es lo mismo. ¡Qué importa! Yo estaba tan contento de que viniera. ¡Qué sino, Dios mío, venir a España a morir! [...] Siempre le veré como le conocía, como fue siempre, como fue siempre en su fondo de Manolito, porque en su alma honda no dejó nunca de ser Manolito [...]. ¡Manolito! Yo sé lo que tú sientes, Emilio; es él y vuestra Málaga lo que se te rompe, enterramos nuestra vida, la estamos enterrando. Van muriendo y vamos quedando solos. Así hasta el fin. Pero ahora se nos ha muerto Manolito y él se lleva toda una época feliz (2001: 265)¹⁴.

A Jorge Guillén, por su parte, le facilitó los datos de Paloma Altolaguirre para que pudiera ponerse en contacto con ella (2001: 288), mientras que a Max Aub, casi un mes después de la trágica noticia, le confesaba seguir sin «levantar cabeza» y tener la sensación de haber enterrado «toda una vida» (Aub y Aleixandre, 2014: 98). Como en las anteriores cartas, describía con profusión de datos tanto el accidente como la posterior agonía e incidía en el lamento por no haber podido pasar más tiempo en su compañía y por ir experimentando una cada vez mayor sensación de soledad: «Ahí le tuvisteis siempre. Yo aquí, de otro modo, no dejé de tenerle nunca [...]. Cada vez somos menos. Pero siempre creí que Manolito viviría más que ninguno, y me alegraba» (Aub y Aleixandre, 2014: 98).

Las últimas alusiones a la muerte del poeta e impresor en el epistolario de Aleixandre aparecen un año después del mortal accidente, coincidiendo con la visita que recibió de Paloma Altolaguirre, que pasó dos meses en España en junio de 1960. En una carta dirigida a Concha Méndez, además de ensalzar la «bondad inagotable» y la «dulzura de su carácter» de su hija, a quien no había vuelto a ver desde que era una bebé, Aleixandre explica cómo el reencuentro sirvió, entre otras cosas, para mantener viva la memoria de Altolaguirre: «Paloma me recuerda enormemente a Manolo, y evocándolo, con recuerdos recíprocos, se nos ha ido el tiempo» (2001: 270). Evidenciando que las cartas servían para informar a los exiliados de lo que estaba ocurriendo en España, le cuenta las reacciones suscitadas por el estreno en Madrid de la adaptación filmica de *El cantar de los cantares*, así como el impacto emocional que provocó la proyección en su hija: «Se ha proyectado en Madrid dos veces la película de Manolo. Paloma ha gozado con ello. «Cuánto hubiera disfrutado Papá»¹⁵, me decía. Alegría y lágrimas todo ha ido junto continuamente, para Paloma, en evocaciones y presencias» (2001: 270). Pocas semanas después, en una larga misiva a Emilio Prados, volvía a narrar el encuentro con la hija de Altolaguirre y

14. El subrayado es del original.

15. Con mayúscula inicial en el original.

Méndez, al tiempo que le confesaba ver en ella «a Manolito, y era estarle viendo y oyendo como cuando aparecía en casa a los 20 años» y le llegaba incluso a reconocer que, después de haber estado con ella, parecía tener la sensación «de que Manolo no ha muerto del todo» (2001: 273).

Precisamente en la correspondencia postal de Emilio Prados pueden también encontrarse numerosas referencias a la muerte de Altolaguirre. Además de Aleixandre, otros interlocutores se pusieron en contacto con él para transmitirle sus condolencias y contarle los pormenores de los que habían podido enterarse. A comienzos de agosto de 1959, Prados escribía a José Luis Cano demandando informaciones sobre el suceso y exponiendo su tristeza con palabras desgarradoras: «¿Por qué no me escribes? ¿Tú sabes cómo estoy? Dime unas palabritas. ¿Acompañaste a Manolito deshecho en nuestra tierra? Piensa en mí. Te quiero mucho y estoy solo» (1992: 198). Poco después, en octubre, refería a José Sanchís Banús la sensación de vacío que le había provocado la muerte de su amigo y compañero de aventuras literarias y editoriales: «Después de la muerte de Manuel Altolaguirre, que tantas cosas me dejó tristes [...], me sentía con un desamparado terrible de recién desterrado» (Prados y Sanchís Banús, 2005: 196).

Luis Cernuda, por su parte, comentó la muerte de Altolaguirre en su correspondencia con Gerardo Diego, transmitiendo la misma idea de «fin de ciclo colectivo» que dejaban entrever algunas de las cartas de Vicente Aleixandre. En una misiva fechada en septiembre de 1959, además de incidir en que Altolaguirre «era el más joven» y el «tercer poeta [...] que desaparece» de los miembros del grupo poético del 27, exponía el sentido generacional de su muerte al reflexionar sobre cómo la vida humana se parece «a la situación de un grupo de hombres que ve cada día desaparecer a uno de ellos, y los supervivientes esperan que les llegue el turno de desaparecer también» (1999: 117).

Las memorias

Ahora bien, junto a las cartas, el impacto de la muerte de Altolaguirre también se percibe en los textos autobiográficos de algunos autores de la época, especialmente exiliados, en los que se evoca el acontecimiento y, sobre todo, se recuerda su figura. El más emotivo, por motivos obvios, es el de Concha Méndez, primera esposa que jamás dejó de referirse a Altolaguirre como «mi marido», que le dedicó un poema¹⁶ –cuya lectura, según confesó, hizo llorar

16. «Te veo tan tranquilo / tú, que eras como vértigo; / y los pies en reposo, / que tanto se movieron, / tanto dolor pisaron / por difícil camino. / Tan fuertes vendavales / llevaba en tu pecho / que apenas si podías / sostener su persona. / Amapolas de sangre / crecían en

a Luis Cernuda, que sentía «adoración» (Ulacia Altolaguirre, 2018: 140) por Altolaguirre¹⁷– y se refirió a las circunstancias que rodearon la muerte, y a cómo se vivió en México, en *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), el libro testimonial que compuso a partir de sus testimonios su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre:

Tenía cincuenta y cuatro años. Ya dije que aunque no vivía con nosotros, todas las mañanas de todos los días venía a vernos: tocaba el timbre de las dos casas, entraba con regalos y otras cosas, quedándose todo el tiempo que podía. Fue a llevar su película al festival de San Sebastián de 1959. Un día antes de que saliera de viaje, vino a despedirse y salió a acompañarle a la puerta. Subió al coche y detrás de los cristales me dijo adiós con la mano. «Adiós». Aquel gesto con los dedos me recordó un sueño que tuve sobre mi madre poco antes de que muriera. Soñé que mi hermana y yo íbamos con ella viajando en un vagón de tercera. Cuando llegamos a la estación, descienden ellas y yo me quedo para bajar el equipaje; ya en el andén, veo que mi madre desaparece y aparece en un vagón de primera, diciéndome, tras un vidrio, con un gesto de mano: «Adiós». Aquel adiós de Manolo me horrorizó. A los veinte días recibimos la noticia de que se había accidentado en un automóvil viajando por España (2018: 139).

También Rafael Alberti recordó la muerte de su compañero de grupo poético, que aparece de forma recurrente en los diferentes libros que conforman *La arboleda perdida* (1959-1999), y del que se incluye una emotiva semblanza en unos fragmentos autobiográficos que no llegaron a incluirse en el vasto proyecto memorialista, pero que vieron la luz como colaboraciones del diario *El País* en los últimos años de la vida del poeta. En concreto, en un texto de 1985, Alberti, ya octogenario, consciente de la finitud de la existencia y de la inminencia de su desaparición –que, no obstante, no se produjo hasta más de una década después–, rememoró la «extensa vía de la vida y de la muerte, llena de nombres, de figuras, de seres» (2009: 820). Entre ellos, destacó a

tu frente, / fundiéndose en tus ojos / cuando el llanto asomaba / descubriendo tu vida. / Contra ti te batías / en duelo permanente, / esa lucha contigo / se extendía en tus campos. / Y un viento huracanado de fuera / también huracanado, / el que te fue envolviendo / como manto de fuego. / Solamente tus manos / trataban de alargarse / para sentir apoyo / en tu cielo estrellado». (Ulacia Altolaguirre, 2018: 140).

17. De hecho, se encargó de retomar el proyecto de publicación de las *Poesías completas* que la muerte de Altolaguirre dejó inacabado, que apareció póstumamente en 1960. También le dedicó el poema «Supervivencias tribales en el medio literario», incluido en *Desolación de la quimera* (1962): «Acaso él mismo fuera en parte responsable, / por el afán de parecer un ángel eterno adolescente, / de aquel diminutivo familiar en exceso con el mozo [...]. / Así tantos compadres del Poeta en Residencia, / sin excluir, por su interés la guerrilla, a este, / quisieron consignar al olvido su raro don poético, / cuidando de ver en él tan solo y nada más que a «Manolito» / y callando al poeta admirable que en él hubo» (1982: 350).

Altolaguirre, al que evocó con «desolación» al sentarse «a descansar debajo de unos chopos de la carretera de Burgos» (2009: 821).

Francisco Ayala, por su parte, realizó una nostálgica y cariñosa semblanza en *Recuerdos y olvidos* (1982-2001), donde recordó cómo el autor le ayudó a instalarse en Cuba en los primeros momentos de su exilio y esbozó una semblanza en la que le definía como una «criatura candorosa, un alma inocente» de quien destaca su «carácter encantador» (2001: 233-234). Y Max Aub pensaba incluir en su inacabado proyecto *Cuerpos presentes*, que no vio la luz de forma póstuma hasta 2001, gracias a la labor de José-Carlos Mainer, el obituario que publicó el 2 de agosto de 1959 en el suplemento «Diorama de la cultura» del diario mexicano *Excélsior*¹⁸, que él admitía haberse quedado «atónito frente a la noticia de la muerte como ante una fuente que, de pronto, se seca» y ensalzaba los valores de Altolaguirre, de quien decía que «regalaba cuanto tenía» y que era «mucho más bueno que el pan, dispuesto a todos los favores» (2022: 514-515).

El recuerdo

Frente al laconismo de las referencias a la muerte de Altolaguirre en la prensa generalista, las revistas literarias dieron cuenta con detalle de la luctuosa noticia, demostrando con ello la importancia de la labor de intermediación que llevaron a cabo para normalizar las relaciones entre la cultura del exterior y la del interior. De hecho, fue habitual que los exiliados comenzaran a difundir sus textos en el país a través de estas publicaciones que, pese a estar dirigidas a un público minoritario y especializado¹⁹, lograron resquebrajar, aunque fuera

18. En los diarios de Aub hay otras alusiones a Altolaguirre. En una entrada de 1944 se refiere a su buen carácter al señalar que «cuenta sus mayores desgracias acogiéndose a cualquier circunstancia feliz, contento y satisfecho pase lo que pase» y que no es consciente de «lo amable, de cuánto le quieren y protegen sus amigos» (2023: 134). En una anotación posterior, efectuada 1971, mucho después de la muerte del poeta, el recuerdo es, sin embargo, más amargo: «Al releer hoy en el número IX de *Hora de España* lo que publicó allí Manolo Altolaguirre acerca de nuestro teatro me quedo un poco triste al ver –al volver a leer– que no está mi nombre entre el de tantos –todos– los que allí estábamos. La mayoría de los citados [...] no han hecho [...] nada valedero para las tablas. Yo –malo, bueno– sí. Y es que siempre me tuvieron aparte. La razón es demasiado sencilla ¿cómo iba a ser igual a ellos, la mayoría andaluces, ese francés, medio alemán» (2023: 820).

19. A pesar de su ingente labor, la relevancia de las revistas jamás pudo trascender la esfera pública, con lo que su impacto social fue prácticamente nulo. Probablemente quien lo detectara con más crudeza fue Max Aub, quien, al regresar eventualmente a España en 1969, años después de ser colaborador habitual de *Ínsula* y de *Papeles de Son Armadans* descubrió con pesar que «nadie» en el interior del país hablaba jamás «de ninguna de esas dos revistas», que era como «si no existieran» y que «por algo dejan que en una y en otra publiquen tanto los que [estaban] fuera». De hecho, llegó a referirse a

mínimamente, la monolítica barrera de silencio y ostracismo impuesta por el franquismo. Especialmente relevante fue la actividad desarrollada por *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans*, en las que, según Quiñones, «vieron los exiliados la posibilidad de [...] tener contacto con el público lector que desconocía, en su inmensa mayoría, la producción literaria que publicaban allende de nuestras fronteras: [...] no dejaba de ser una manera de que sus nombres estuvieran presentes en la vida cultural española» (2006: 285). Refiriéndose de forma concreta a *Ínsula*, Luis García Montero ha afirmado que la publicación fue «un referente de seriedad literaria en tiempos de silencio o mediocridad, y de comunicación honrada con los escritores del exilio en años de olvido y negación» (2006: 5).

No es de extrañar, en consecuencia, que *Papeles de Son Armadans* retrasara la publicación de su número de julio para poder incluir un breve manuscrito que reproducía la caligrafía del propio Altolaguirre –en el que se autodefinía como «joven, inspirado e inculto»– y un texto necrológico de su director, Camilo José Cela. Titulado «Naípe del cante en loor de un poeta muerto» y compuesto en verso, el obituario recordaba las circunstancias en las que se había producido el fatal accidente –«Era el día veintitrés / de julio y la última estrella / se escondió. / En el campo burgalés / y a orillas del Ruz Zuñeda²⁰ / se quedó, / Manolito Altolaguirre, / poeta y navegador / floreal. / Negros cuervos de alas tristes / revolaron en su honor / funeral»– al tiempo que lamentaba la pérdida –«Pensando no pienso en ná. / Pienso en un amigo muerto / y en la sangre derramá / por la yerba del sendero, / ¡Ya no quiero pensar más! / ¡Que me dejen un recuerdo / sencillo de tu amistad! / Una pluma en el sombrero; / en un verso, la verdad / y en el corazón un hueco / para asomarme a la verdad» (1959: 3-8)–. Al mes siguiente, la revista dedicaba su sección «El hondero» a Altolaguirre, incluyendo un texto póstumo, enviado meses atrás a la revista, en el que desgranaba las claves de su concepción estética; una selección de sus poemas; y una compilación bibliográfica que recogía toda su obra. Impacta especialmente leer la poética del autor, destinada a integrar un número posterior de *Papeles de Son Armadans* dedicado a la generación del 27, pues en ella confesaba Altolaguirre no haber «llegado a ser un buen lector de [su] poesía»

la primera publicación como «revista para norteamericanos en mal de literatura española» –aludiendo a la importancia de su distribución en los departamentos hispánicos de las universidades estadounidenses– y a la segunda como «revista confidencial para suscriptores» (2021: 280, 281 y 464).

20. Río cuyo cauce transcurre por las inmediaciones de Cubo de Bureba.

y no haber «logrado sentir todo lo que [esperaba] haber dicho» (1959: 173), lo que, evidentemente, ya no podría conseguir jamás²¹.

En septiembre de 1959 aparecieron en *Ínsula* dos necrológicas, firmadas respectivamente por Vicente Aleixandre y José Luis Cano, editor de la revista. En la primera, titulada sencillamente «Recuerdo a Manuel Altolaguirre», se apelaba al resto de poetas del 27 y se señalaba que «para todos era el benjamín, el del garabato último, el inesperado y el bienvenido con alegría» y que le profesaban «un cariño que podía estallar en bromas y risas, pero que estaba lleno de íntimo respeto» (1959: 2). De algún modo, el texto de Aleixandre puede ser interpretado, al igual que sus cartas, como una especie de obituario colectivo que demuestra que con la muerte de Altolaguirre empezaba a certificarse la de la propia generación a la que pertenecía, para la que el encuentro ya resultaba absolutamente imposible. De ahí que el texto contenga alusiones a los compañeros que le sobrevivieron –e incluso a García Lorca y a Salinas– y que reflexione sobre cómo el poeta e impresor «en aquellos primeros años de la generación [...] añadió una suerte de gracia suya, inconfundible en el conjunto de lo que empezaba, [...] como una especie de definición del vivir desde el corazón inmaduro [...] con una expresión absolutamente madura» (1959: 2). Por su parte, el texto de Cano, que se había publicado previamente en el periódico mexicano *El Nacional* –concretamente, el 13 de agosto– se titulaba «Manuel Altolaguirre, ángel malagueño» y comenzaba afirmando que «si existía alguna muerte imposible, casi imposible de imaginar, esa era la de Manuel Altolaguirre [...], pues era la juventud misma, la alegre y dorada inconsciencia del vivir, tan lejana a la muerte en cuya opaca residencia difícilmente uno podía imaginárselo» (1959: 2). Mucho más canónica que la de Aleixandre, la necrológica de Cano repasaba la trayectoria vital y artística del fallecido, destacando sus principales hitos, y finalizaba con una interrogación retórica en la que se preguntaba si, después de morir, sería «como la imaginó Pedro Salinas, dueño de una imprenta celeste, mágico impresor de estrellas y luceros, galaxias y asteroides, libre ya para siempre de las inevitables, humanísimas erratas» (1959: 2). El número también incluyó un artículo de José Francisco Aranda sobre la actividad cinematográfica de Altolaguirre.

También se hizo eco de la muerte del autor uno de los números de la segunda mitad de 1959 de *Índice de artes y letras*, en el que colaboraron Vicente

21. Al año siguiente, *Papeles de Son Armadans* volvía a recordar a Altolaguirre publicando un poema póstumo compuesto para un número de homenaje a Pablo Picasso. Como contrapartida, el pintor envió un dibujo dedicado al poeta a su hija Paloma.

Aleixandre²² y José Bergamín. Asimismo, en una de las reediciones españolas del libro de semblanzas de Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, publicada en 1960, apareció un breve texto dedicado al autor. Y en 1960, en el segundo número trimestral del año, la revista *Caracola* dedicó un número de homenaje. Más allá de su origen malagueño –y de la constatación de que Altolaguirre llevaba colaborando con la revista desde 1952–, para calibrar el valor simbólico de la publicación, que constó de más de 140 páginas dedicadas íntegramente a glosar su figura y su obra, se ha de aludir al hecho de que fue impreso en los mismos talleres en los que, varias décadas atrás, vieron la luz los números de *Litoral*, la mítica revista que fundó el poeta fallecido junto a Emilio Prados. En el monográfico se incluyeron dos tipos de artículos, firmados por autores del exilio y del interior de diferentes edades, sensibilidades y tradiciones literarias, demostrando con ello su sentido de homenaje global e intergeneracional: por un lado, hubo semblanzas personales y esbozos biográficos del autor; por otro, colaboraciones poéticas. De las primeras se ocuparon, entre otros, Max Aub, José Luis Cano, José Ramón Arana, Luis Cernuda, Carmen Conde, Luis Felipe Vivanco, Fernando Quiñones o Juan Gil Albert, mientras que las segundas fueron compuestas, sin ánimo de exhaustividad, por Vicente Aleixandre, Antonio Aparicio, María Dolores Arana, José Bergamín, Gabriel Celaya, Gerardo Diego, Jacinto Luis Guereña, Jorge Guillén, José Herrera Petere, Concha Lagos, Leopoldo de Luis, Concha Méndez, Leopoldo Panero, Emilio Prados, Juan Rejano y Stephen Spender, cuya contribución fue traducida por Jaime Gil de Biedma²³. En general, en unos y otros «se resaltaban tanto sus virtudes literarias como las humanas» (Hernández de Trelles, 1974: 22). Asimismo, la revista incluyó dibujos y viñetas de Francisco Peinado, Ramón Gaya, Manuel de Falla o Federico García Lorca, y toda una serie de innovaciones tipográficas debidas al trabajo de Bernabé Fernández Canivell, impulsor junto a Rafael Pérez Estrada de la iniciativa y amigo personal de Altolaguirre desde antes de la Guerra Civil.

Estos homenajes fueron complementados por los que tuvieron lugar en México, de los que se responsabilizaron los representantes del exilio

22. El texto de Aleixandre, «Manolito, Manuel, Altolaguirre», se había publicado previamente en el periódico mexicano *Excelsior*.

23. Respectivamente, los títulos de sus poemas fueron: «A Manolo», «La voz del poeta», «En la muerte de Manuel Altolaguirre», «Sobre el ébano frío de la noche», «Llamo a Manuel Altolaguirre», «Yo y mi sombra», «Manuel Altolaguirre un eco sin espejismos», «Manuel Altolaguirre», «A la muerte que mató a Manuel Altolaguirre», «Elegía frente al mar por Manuel Altolaguirre», «Carta a Manuel Altolaguirre en el cementerio de San Justo», «A Manolo (en su irremediable ausencia)», «Por el aire va...», «Claro amigo», «En la muerte de Manolo Altolaguirre» y «A un poeta español».

republicano. Entre ellos, y más allá de las notas necrológicas que publicaron en los medios Max Aub o Juan Rejano, destaca el que se materializó en 1962 en las páginas de la revista *Nivel*, impulsado por María Dolores Arana, que contó con colaboraciones de compañeros de generación instalados dentro y fuera de España como Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Jorge Guillén y Luis Cernuda quien, al igual que hizo en la introducción de la ya mencionada edición de las *Poesías completas* de la que se encargó, no dudó en reivindicar la obra poética del autor: «Era un poeta y nos ha dejado, en esa breve obra que escribí, versos y poemas inolvidables que anidan en nuestra memoria, en la que han de perdurar como lo que son: grandes poemas hermosos y vivos, al par de lo mejor que sus mejores contemporáneos escribieron» (1960: 7).

Conclusión

El análisis del impacto que supuso la muerte de Manuel Altolaguirre en el campo literario español de la época, disgregado entre el interior y el exilio –o, más exactamente, «los exilios», ya que fueron muchos los destinos y las circunstancias– arroja varias conclusiones. La primera y más obvia implica la matización del tantas veces repetido tópico acerca de la incomunicación entre quienes estaban dentro y fuera del país. Es cierto que gran parte de los nexos entre ambos fueron abruptamente tajados por el franquismo, y que el exilio prácticamente quedó borrado de la esfera pública –o al menos difuminado y deformado, como corroboran los eufemismos con los que se ha visto que los periódicos se referían a él–, pero también lo es que, sobre todo a partir de la década de 1950, el contacto pudo mantenerse a través de vías de comunicación interpersonal y privada como la correspondencia postal, que contribuyeron a la recuperación del sentimiento de pertenencia a una misma comunidad intelectual y cultural del que disfrutaban antes de 1936. Gracias a las cartas que de forma recíproca y puntual se enviaban, unos y otros pudieron estar al tanto, aunque fuera mínimamente, de lo que acontecía en los respectivos lugares donde se encontraban. Así sucedió cuando murió Altolaguirre: los detalles del accidente y su posterior agonía fueron transmitidos desde el interior de España, provocando con ello que los epistolarios desarrollaran una doble función que fue virando de la informativa de las primeras cartas a la expresiva, de muestra de condolencia y pesar, de las siguientes. Del mismo modo, las revistas académicas y literarias, aunque de escasa repercusión social y con un cariz más simbólico que realmente efectivo, lograron mantener viva la presencia y la voz de los exiliados en el interior.

La segunda conclusión que se puede extraer de las páginas precedentes está relacionada con la condición diferencial que se otorga a la muerte en el

exilio, o al menos a la muerte de los exiliados, como era Altolaguirre cuando falleció en España. Más allá del drama humano que es toda pérdida de un ser querido, para comprender este valor distintivo se ha de hacer referencia a cómo muchas de las problemáticas inherentes al exilio –la esperanza del regreso, la lealtad al ideario político e ideológico, la necesidad de memoria, etc.– se intensifican con la muerte, que, en cierto modo, es vista en el destierro como una constatación de la imposibilidad de volver al hogar y reencontrarse con lo que se ha dejado al partir. En consecuencia, muertes como la de Altolaguirre fueron interpretadas como una especie de fracaso que vaciaba el sentido del compromiso ético, ideológico y político que justificaba el exilio. De ahí que los miembros del grupo poético del 27 concibieran el fallecimiento del poeta como un drama colectivo que confirmaba que jamás podrían volver a encontrarse, como ya habían anticipado las despedidas a García Lorca y a Salinas, o que Max Aub reflexionase sobre la futilidad de la resistencia política y se preguntase con amargura quién iba a recordar a quienes, como Altolaguirre, representaban la cultura republicana que el franquismo trataba de hacer olvidar si los exiliados iban desapareciendo.

Y, en tercer y último lugar, las páginas precedentes ponen de manifiesto cómo el recuerdo a la figura y a la obra de un fallecido adquiere siempre un sentido que trasciende lo meramente laudatorio y emocional para dotarse de un valor pragmático por el que se pretende mantener vivo su recuerdo. Muchos de los textos necrológicos y de homenaje que aparecieron en los meses posteriores a la muerte de Altolaguirre así lo confirman, evidenciando con ello que la misma concepción del autor –para quien resultan fundamentales «la inmanencia y la supervivencia de la humanidad sobre los acontecimientos accidentales y naturales del nacimiento y de la muerte» (Hernández de Trelles, 1974: 97), tal y como mostró en sus poemas elegíacos a Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández o Enrique Díez-Canedo²⁴– subyace también a quienes le evocaron de forma constante a través de obituarios o poemas. Y es que, en el fondo, lo que corrobora la actitud de sus escritores coetáneos –más allá de las indudables simpatía y calidez humana que despertaba el autor, muy querido y por tanto añorado por todos quienes le trataron– es que la memoria, y esto lo sabían especialmente bien los exiliados, a quienes tanto atormentó morir en el olvido, no implica simplemente el recuerdo, sino también y sobre todo la capacidad de «hacer recordar» y mantener vivo a través de la palabra a quien ya no está.

24. Respectivamente, «Elegía a nuestro poeta», «Homenaje al poeta Antonio Machado», «Elegía a Miguel Hernández» y «Homenaje» (Altolaguirre, 1982: 367-368).

Bibliografía citada

- ABC (1959), «El poeta Manuel Altolaguirre, gravísimamente herido en accidente de tráfico», 26 de julio de 1959.
- ALBERTI, R. (2009), *Prosa II. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- ALEXANDRE, V. (1954), «Recuerdo a Manuel Altolaguirre», *Ínsula*, 154, p. 2.
- ALEXANDRE, V. (1986), *Epistolario*, Alianza, Madrid.
- ALEXANDRE, V. (2001), *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, Madrid, Castalia.
- ALEXANDRE, V. (2005), *Cartas a José Muñoz Rojas (1937-1984)*, Madrid, Pre-textos.
- ALTOLAGUIRRE, C. (1960), «Manolo Altolaguirre, mi hermano», *Caracola*, 90-94, pp. 27-28.
- ALTOLAGUIRRE, M. (1959), «Confesión estética. Poemas iluminados. Bibliografía», *Papeles de Son Armadans*, 41, pp. 153-177.
- ALTOLAGUIRRE, M. (1982), *Poesías completas*, Madrid, Cátedra.
- ALTOLAGUIRRE, M. (2005), *Epistolario 1925-1959*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- AUB, M. (2021), *La gallina ciega. Diario español*, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, M. (2022). *OOCC, II*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- AUB, M. (2023), *Diarios 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, M. y J. Guillén (2010), *Epistolario, 1929-1971. Cántico a la amistad y Fe de vidas*, Valencia, Fundación Max Aub/Biblioteca Valenciana.
- AUB, M. y V. Alexandre (2014), *Epistolario*, Sevilla, Renacimiento.
- AYALA, F. (2001), *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza.
- AZUAR SOLER, M. (1998), «Los diarios de Max Aub», en M. Aub, *Diarios 1939-1972*. Barcelona, Alba, pp. 9-32.
- BÁEZ, J. (2001), «La capacidad social para tolerar una disonancia cognitiva: la recuperación de los exiliados», en J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie, *El exilio cultural de la Guerra Civil española (1936-1939)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 29-36.
- CANO, J. L. (1959), «Manuel Altolaguirre, ángel malagueño», *Ínsula*, 154, p. 2.
- CERNUDA, L. (1962), «Manuel Altolaguirre», *Nivel*, 43, p. 7.
- CERNUDA, L. (1982), *La realidad y el deseo 1924-1962*, México, FCE.
- CERNUDA, L. (1999), «Cartas a Gerardo Diego», *Cuadernos hispanoamericanos*, 594, pp. 101-119.
- CELA, C. J. (1959), «Naípe del cante en loor de un poeta muerto», *Papeles de Son Armadans*, 40, 3-8.
- CHICA HERMOSO, F. (2004), *Emilio Prados: una visión de la totalidad* [tesis doctoral], Universidad de Málaga.
- CUESTA, J. (2008), *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Diario de Burgos* (1959), «Trágico accidente de tráfico, en Cubo de Bureba», 25 de julio de 1959.

- Diario de Burgos* (1959), «El domingo falleció en Burgos el famoso poeta Manuel Altolaguirre», 28 de julio de 1959.
- España Popular* (1959), «Necrológicas: Manuel Altolaguirre», 15 de septiembre de 1959.
- FABER, S. (2006), «Max Aub, conciencia del exilio», *El correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 16-35.
- GARCÍA MONTERO, L. (2006), «Francisco Ayala en Ínsula», *Ínsula*, 718, 5-8.
- GRECO, B. (2023): «Introducción», en M. T. León, R. Alberti y M. Aub, *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito 1953-1972*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-30.
- GUILLÉN, J., L. Cernuda y E. Prados (1992), *Epistolario del 27. Cartas inéditas*, Madrid, Versal.
- HERNÁNDEZ DE TRELLES, C. D. (1974), *Manuel Altolaguirre. Vida y literatura*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria.
- Hoja del Lunes* (1959), «Falleció, víctima de accidente, Manuel Altolaguirre», 27 de julio de 1959.
- LARRAZ, F. (2014), *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- LEÓN, M. T. (1998), *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia.
- MONTIEL RAYO, F. (2018), «Crónica de una paradójica insatisfacción: Los epistolarios del exilio republicano español de 1939», en F. Montiel Rayo (ed.), *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 189-268.
- PPRADOS, E. y J. Sanchís Banús (2005), *Correspondencia (1957-1962)*, Madrid, Pre-textos.
- QUIÑONES, J. (2006), «Homenaje a los que nos han seguido: Max Aub en Papeles de Son Armadans», en M. Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español*, Sevilla, Renacimiento, pp. 285-297.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2016), *Max Aub. Epistolario español*, Kassel, Reichenberger.
- Sur* (2021), «Las trágicas muertes de los Altolaguirre», 5 de agosto de 2021.
- Solidaridad obrera* (1959), «Lo que fue a buscar a España», 6 de agosto de 1959.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Sevilla, Renacimiento.
- UGARTE, M. (1999), *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid: Siglo XXI.
- VALENDER, J. (1997), «Dos libros de Manuel Altolaguirre. Nuevos poemas de *Las islas invitadas* y *Fin de un amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, pp. 59-72.
- VALENDER, J. (2005), «Introducción», en M. Altolaguirre, *Epistolario 1925-1959*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. IX-LIII.
- VALENDER, J. (2012), *Manuel Altolaguirre. Álbum*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

Sebastià Juan Arbó y Xavier Benguerel: historial de una amistad literaria condenada al fracaso

Sebastià Juan Arbó and Xavier Benguerel: history of a literary friendship doomed to failure

Joan Antoni FORCADELL

Autoría:

Joan Antoni Forcadell
Universitat Autònoma de Barcelona, España
JoanAntoni.Forcadell@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0001-5787-7741>

Citación:

FORCADELL, Joan Antoni (2026). «Sebastià Juan Arbó y Xavier Benguerel: historial de una amistad literaria condenada al fracaso», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 127-156. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29793>

Financiación:

este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 28/03/2025

Fecha de aceptación: 10/07/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Joan Antoni Forcadell

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

Este artículo reconstruye los avatares de la compleja relación entre los escritores Sebastià Juan Arbó y Xavier Benguerel desde sus primeros encuentros en la Barcelona de entreguerras hasta su ruptura definitiva en la posguerra. Esta amistad, inicialmente marcada por la camaradería y la colaboración intelectual, se vio progresivamente erosionada por desavenencias personales y malentendidos de índole económica y profesional, reflejo de las heridas irreparables que dejaron la Guerra Civil y el exilio en sus trayectorias y vínculos. Estas experiencias exacerbaron las diferencias y marcaron el destino de su relación. Por sus decisiones profesionales, Juan Arbó fue objeto de un intenso cuestionamiento por parte de la intelectualidad catalana en el exilio, en el que Benguerel desempeñó un papel activo tanto en público como en privado. A pesar de un reencuentro temporal tras el regreso de este último a España, la amistad no logró sostenerse. Un desacuerdo financiero precipitó la fractura de las relaciones y condicionó la representación que Juan Arbó hizo de Benguerel en sus memorias, *Los hombres de la ciudad* (1982), donde lo retrató en como un hombre ambicioso y calculador. En su testimonio emergen acusaciones y reproches en los que se vislumbra el resentimiento por la divergencia de sus trayectorias profesionales, y en particular, por el éxito empresarial de Benguerel en Chile. A partir del análisis de documentación inédita de archivo, este estudio examina las dinámicas afectivas e intelectuales

que marcaron esta amistad, así como las tensiones ideológicas y personales que condujeron a su desenlace. Esta intersección entre historia personal e historia de la literatura es representativa de los modos en que desde el interior se construyeron y disputaron las representaciones de los escritores de la diáspora, y viceversa.

Palabras clave: Sebastià Juan Arbó; Xavier Benguerel; exilio republicano de 1939 e interior; escrituras del yo; literatura española; literatura catalana; siglo XX.

Abstract

This article reconstructs the vicissitudes of the complex relationship between writers Sebastià Juan Arbó and Xavier Benguerel, from their first encounters in interwar Barcelona to their definitive break in the postwar period. This friendship, initially marked by camaraderie and intellectual collaboration, was progressively eroded by personal disagreements and misunderstandings of an economic and professional nature, reflecting the irreparable wounds left by the Civil War and exile in their trajectories and connections. These experiences exacerbated their differences and shaped the fate of their relationship. Due to his professional choices, Juan Arbó became the object of sharp questioning from the Catalan intellectual community in exile, in which Benguerel played an active role both publicly and privately. Despite a temporary reunion after the latter's return to Spain, the friendship could not be sustained. A financial dispute precipitated the breakdown of their relationship and influenced the way Juan Arbó portrayed Benguerel in his memoir *Los hombres de la ciudad* (1982), where he depicted him as an ambitious and calculating man. His account contains accusations and reproaches that reveal the resentment stemming from the divergence of their professional paths, particularly regarding Benguerel's business success in Chile. Based on the analysis of unpublished archival documentation, this study examines the emotional and intellectual dynamics that shaped this friendship, as well as the ideological and personal tensions that led to its demise. This intersection between personal history and literary history is representative of the ways in which, from the inland Spain, representations of exiled writers were constructed and contested, and vice versa.

Keywords: Sebastià Juan Arbó; Xavier Benguerel; Republican exile of 1939 and inland Spanish writers; self-writings; 20th century; Spanish literature; Catalan literature.

Introducción

Sebastià Juan Arbó (La Ràpita, 1902 – Barcelona, 1984) sembró el texto de su segundo volumen de memorias, *Los hombres de la ciudad* (Planeta, 1982), de una serie de invectivas contra determinadas figuras del panorama literario con las que compartió escena¹. A su entender, habían torpedeado en mayor o menor

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

medida su trayectoria profesional. Este texto, uno de los documentos de su género menos revisitados críticamente en los estudios de la historia de la literatura de este periodo, alumbra perspectivas de gran interés para el estudio de las interacciones dentro del sistema literario español y catalán desde 1930 hasta la Transición, especialmente, en el eje de las representaciones de los escritores del exilio republicano de 1939 desde el interior y viceversa. Xavier Benguerel (Barcelona, 1905-1990), escritor barcelonés y compañero de generación que sufrió el exilio, figura en esta nómina en un lugar preeminente. Se suma con Néstor Luján, Baltasar Porcel o Luis Romero a quienes García Martín (1999) calificó como las «obsesiones» (91) del rapitense.

A continuación, se reconstruye el historial de las vicisitudes de la compleja relación entre ambos escritores como un ejemplo de los modos en que desde el interior se construyeron y disputaron las representaciones de los escritores de la diáspora. Esta intersección entre historia personal e historia de la literatura emerge con fuerza a través del estudio de diversas fuentes inéditas de archivo de hallazgo reciente. Junto con documentación epistolar hasta el momento desconocida, el examen de los autógrafos que atestiguan la génesis de las memorias de Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Comarcal del Montsià –en adelante, ACOMO–² revela un proceso de revisión meticuloso y profundo de la obra que afectó también al retrato de Xavier Benguerel. Se propone, pues, un tratamiento de la cuestión que tenga en cuenta la transformación material del texto en sus distintas etapas de gestación como enfoque metodológico complementario a las fuentes tradicionales, lo que permitirá extraer información de interés en lo que a la historiografía literaria se refiere.

Cauces metodológicos

Los testimonios que documentan el proceso creativo de *Los hombres de la ciudad* presentan un panorama de extrema complejidad que evidencia un arduo proceso de elaboración textual; análogo, si se quiere, al caso de otras obras del autor, aunque especialmente llamativo por el género al que pertenece y por su contenido.

2. La recensión de testimonios abordados aquí es la siguiente:

H Memorias. *Los hombres de la ciudad*, Planeta, 1982

M6 Mecanoscrito formado por los registros [41], [42], [2175] y [2394]

m4 Manuscrito formado por los registros [34], [35], [36], [70], [93], [97], [100], [143], [148], [152], [343], [346], [348], [1085], [1477], [1624], [1625], [2094], [2095], [2101], [2108], [2250], [2376], [2388], [2718] y [2758]

b14 Fragmentos inconexos en estado de borrador formados por el registro [208]

Salvo que se indique lo contrario, las referencias a registros archivísticos entre corchetes siempre remiten a la numeración del inventario del ACOMO.

El enfoque metodológico que se propone para estudiar el tema que nos ocupa parte de la constatación de que las variantes que resultan del cotejo de los testimonios genéticos de esta obra pueden abordarse críticamente como evidencias materiales de valor historiográfico, pues revelan información inédita sobre la relación del escritor con figuras destacadas del panorama literario de su tiempo; hechos y vivencias desconocidas de su biografía, o valoraciones sobre cuestiones políticas, sociales o culturales, y que tuvieron en algún punto del proceso creativo valor de testimonio para el autor. No responden, pues, a una revisión de efectos meramente estilísticos, sino que permiten rastrear textualmente procesos de atenuación, intensificación, cambios de opinión, tergiversaciones, ocultamientos, autocensuras o autoenmiendas, visibles a través de supresiones, añadidos o modificaciones textuales. No en vano, en los textos memorialísticos se dirimen las tensiones entre la voluntad de testimoniar y la necesidad de modelar una determinada imagen pública, que puede estar mediatizada por intereses profesionales, prevenciones ideológicas o afectos personales.

El estudio de las redes personales y profesionales de escritores, tradicionalmente acometido desde la historia de la literatura a través de la heurística de las fuentes usuales –obras impresas, inéditos, epistolarios, documentación hemerográfica y administrativa, dedicatorias autógrafas de libros, etc.– puede complementarse, pues, con las herramientas de análisis de la «crítica filológica» (Veny-Mesquida, 2023: 21) –es decir, el conjunto de disciplinas que abordan los procesos de génesis, evolución y transmisión de los textos, y eventualmente, su edición– en la forma de un acercamiento integral que tenga en cuenta la génesis de las obras del género de las escrituras del yo. Las siguientes páginas aplican este enfoque.

Controversia sobre una separación forzada

El relato de la experiencia bélica de Sebastià Juan Arbó en el capítulo de *Los hombres de la ciudad* «Barcelona en la guerra» se abrocha con una retrospectiva sobre los últimos meses del conflicto, con la marcha apresurada al exilio de muchas de sus amistades más cercanas. La atención en este punto la centra el ofrecimiento recibido por parte del novelista Xavier Benguerel para emprender la huida. Según relata el escritor, entre ambos existía una buena amistad que databa de la llegada del escritor a la capital³, enturbiada, sin embargo, por un

3. En el capítulo «Proa» se lee una prosopografía de Xavier Benguerel que es tremendamente sugerente a la luz de uno de los borradores de la obra: «Benguerel era entonces un muchacho delgado, nervioso, con lentes: sonreía a menudo, pero tenía un rictus

episodio acaecido en una excursión al Pirineo catalán que el rapitense no pudo olvidar nunca. Con el tiempo, y en vista del desenlace que tuvo esta relación, la salida adquiriría gran significación para el autor, hasta el punto de que, como se examinará más adelante, dedicó a ella expresamente un capítulo de sus memorias, «Una excursión al Valle de Arán».

Según Juan Arbó, Benguerel le había tendido la mano para exiliarse a Chile, país en el que este haría una fortuna en el sector farmacéutico que le permitiría, a su regreso a España, dedicarse enteramente y sin grandes preocupaciones al ejercicio literario. Juan Arbó pasó la guerra movilizado en los Serveis de Cultura al Front bajo las órdenes del *conseller* de la Generalitat Carles Pi i Sunyer en el Palau Robert, sede también de la Institució de les Lletres Catalanes, hecho que debió de propiciar conversaciones en las que la posibilidad de un exilio

amargo en la boca hacia la comisura, reflejo sin duda de alguna amargura interior, pero que parecía desmentir sus palabras, su aire más bien optimista y alegre» (Juan Arbó, 1982: 112). Estos rasgos coinciden notablemente con los que se describen en relación a una persona anónima que Juan Arbó habría conocido en la misma editorial Proa y que mencionó en una cuartilla correspondiente a un borrador de génesis del capítulo «La dura batalla», dedicado a las gestiones que hizo para asegurarse una estabilidad económica ante la incertidumbre de sus inicios literarios: «Entre tanto, no acababa de publicarse mi libro, aquel libro de cuya aparición esperaba yo, ¡pobre de mí!, la solución de todos mis problemas, la salvación, la justificación de mi huida ante mis padres. Había en la editorial un hombre alto, delgado, pálido, con esa mueca amarga en el rostro de los enfermos del estómago; era un hombre de sonrisa tonta y venenoso; gozaba con fastidiar a las gentes. Debía de pensar que ya que estaba él enfermo del estómago, que reventasen los otros. Yo creo, lo repito, que gozaba con fastidiar a las gentes, y viendo mi impaciencia, se recreaba en retrasarla. Me hizo tragar mucha bilis, aunque, por fortuna, era lo que más había tragado durante mi vida» [b14², 208 – f.19]. El elemento que descarta cualquier coincidencia fortuita es la mención de la condición gástrica, la cual apunta directamente a Benguerel, quien en aquellos años padecía una úlcera de duodeno que lo obligó a guardar largas convalecencias; fue la razón, de hecho, por la que fue incapacitado para luchar en el frente durante la guerra civil (Parera, 2016: 80). Además, no parece casual la coincidencia por la cual ambos escritos aluden, aunque en sentidos diferentes, a la sonrisa del personaje descrito. Al igual que en los borradores de b27 que abordan la figura del dramaturgo Josep Pous i Pagès, algunos testimonios de fases creativas iniciales recurren a la anonimización de las personalidades criticadas, un recurso que permite al autor mayor flexibilidad para adaptar el relato a sus necesidades discursivas y emitir juicios de gran dureza, a menudo contradictorios con respecto de las reescrituras posteriores. En este caso, la versión impresa en ningún caso describe *a priori* la amistad con Xavier Benguerel como una relación de sabotaje profesional; se presenta, de hecho, como una relación entrañable en sus comienzos, impregnada de una cierta ingenuidad por parte del autor, hasta que una serie de desencuentros mutuos derivan en la ruptura definitiva. Es visible, de hecho, en uno de los pasajes suprimidos de «Proa» en m4 –que el autor pudo considerar hasta cierto punto reiterativa–, en que se presentaba así al novelista barcelonés: «Con Benguerel nos unimos en seguida en una buena amistad. Era hombre –entonces un muchacho– muy amable y servicial de palabra y poco de hechos, con lo cual acabamos reñidos» [34 – f.128].

ganase cada vez más enteros. Si bien no existen razones para poner en duda estos ofrecimientos, no es cierto, al contrario de lo que afirmó Juan Arbó, que Benguerel tuviera «ya su laboratorio esperándole en Chile, y también allí su tenacidad, su simpatía, su habilidad –pues la hubo– también le hicieron triunfar» (Juan Arbó, 1982: 191).

Como la mayoría de sus compañeros de destino, la evacuación de Benguerel fue atropellada y un recurso de última hora: se produjo apenas dos días antes de la caída de la Ciudad Condal (Parera, 2016: 82-121). Es probable que Benguerel intentase convencerlo de que los acompañase en esta salida inminente, con la ilusión, el arrojo y el espíritu de trabajo que, por otra parte, Juan Arbó admiraba de él. Huiría junto a su esposa en un camión fletado por la Institució de les Lletres Catalanes, de la que era administrativo, dejando a sus dos hijos en Barcelona al cuidado de los abuelos paternos, y solo pasados los meses y a través de una arriesgada operación en la clandestinidad, conseguiría que estos pasasen también la frontera. Benguerel pasaba por un estado de salud delicado que le había tenido en cama intermitentemente en las semanas previas a su exilio. Las peripecias de la huida desesperada a pie a Francia en los días posteriores a su llegada al Alt Empordà, en compañía de otros escritores e intelectuales de su generación, describen un penoso periplo para cruzar la frontera y esquivar los campos de refugiados que desmiente cualquier forma de salida organizada o de plan. El itinerario exiliar hasta llegar a Chile –Tolosa, Roissy-en-Brie, Saint-Cyr-sur-Morin y Roissy-en-Brie nuevamente–, si bien en condiciones mucho más favorables que las de otros exiliados en Francia, exigió una constante adaptación a circunstancias cambiantes; entre ellas, el conflicto mundial.

Tampoco se corresponde con la realidad que Benguerel preparase con anterioridad la salida al país andino: la posibilidad de trasladarse allí surgió una vez en el exilio a través de los contactos del grupo de intelectuales que integraba con el Centre Català de Santiago, y en las gestiones que lo facilitaron tuvo un gran peso la figura de Francesc Trabal. Este lo acompañaría en el nuevo destino en diciembre de 1939 junto a Domènec Guansé, Cèsar August Jordana y Joan Oliver. Aunque hábil y precavido, la iniciativa empresarial de Benguerel en el sector farmacéutico no arrancó, de hecho, hasta finales de 1940, como una posible solución ante una situación económica ciertamente precaria; facilitada por la fórmula de un compuesto medicinal antiespasmódico que había traído en previsión desde España, y en cuya comercialización podría a empezar a trabajar no antes de febrero de 1941. Juan Arbó escribe incluso en *m4* sobre las supuestas conexiones políticas que habrían favorecido el éxito económico

de Benguerel en el exilio en un párrafo final descartado del capítulo «Los que no volvieron»:

En cambio, Benguerel volvió rico del exilio; tenía allí, creo, unos laboratorios, al poco de llegar allí; se hizo amigo de un ministro; consiguió a través de él unos permisos de captación de materias que escaseaban, para su industria, y se enriqueció él e hizo rico al ministro [143 – f.446].

La historia, al contrario de lo que pretendía Juan Arbó, no había sido un camino de rosas. La refirió el propio Benguerel (1982: 24-47) en sus memorias exiliares. Con sus cuentas bancarias bloqueadas en España, había necesitado reunir apoyos económicos y se había enfrentado con barreras burocráticas y regulatorias importantes. Para desencallar las gestiones, recurrió a un enlace con el Ministerio de Salubridad chileno, el doctor Pere Llorens, que le consiguió una cita con el titular del ministerio y a la sazón secretario general del Partido Socialista del país andino, Salvador Allende, médico cirujano de profesión. Se había atraído su simpatía al conocer estas gestiones que había realizado Pablo Neruda en París para conseguirle el pasaporte, así como la propuesta de expulsión de Chile por parte de Juan Ignacio Luca de Tena, embajador de España en el país por designación de Francisco Franco. Allende colaboró en la aceleración de los trámites que harían posible la apertura del laboratorio. Con la salida del socio capitalista Antoni Pi, Benguerel se vio obligado a buscar nuevos apoyos empresariales. A partir de ese punto, consiguió la representación comercial del Laboratorio Opoterápico Argentino, que le reportó importantes beneficios (Parera, 2016: 121). Es probable que en la acusación de Sebastià Juan Arbó se mezclasen referencias confusas a las relaciones de Benguerel con la política chilena, cuando no rumores o infundios.⁴

Así pues, cuando Sebastià Juan Arbó se preguntaba «yo ¿qué habría hecho en Chile? Sólo pensarlo me infunde terror. Él, es verdad, prometió ayudarme, se deshizo en ofrecimientos, pero yo sabía algo de sus ayudas a la hora de la verdad, y no lo sabía aún todo» (Juan Arbó, 1982: 191), lo hacía, en el mejor de los casos, sobre la base de un recuerdo distorsionado en el que, partiendo de un ofrecimiento real, podía haber interferido el conocimiento en retrospectiva del resultado «triumfal» del exilio de Benguerel en lo económico. Cabe también la posibilidad de que el futurible contrafactual no sea más que un mecanismo

4. Esta cuestión aparece también en otra de las variantes limadas por el autor en *sM6*, donde todavía se leía, tras constatar que «Él no se desanimó; luchador a prueba de todo, y no deja de ser admirable, y sobre todo, para un hombre como yo, había preparado el gran salto. No se dejó abatir» (Juan Arbó, 1982: 191): «~, y prosiguió la lucha sobre otros campos. ¡ Había, sí, decidido irse; el destino era Chile, y había ya trasladado allí su laboratorio, o una parte de él. Le esperaba el salto.» [2394 – f.483].

discursivo socorrido por Juan Arbó para justificar su permanencia en España: los antecedentes de la amistad invitaban a la cautela y al recelo, y más ante el escenario de completa incertidumbre que planeaba un exilio, donde iba a depender de una red muy reducida y frágil de amistades y alianzas. Quedaría, por lo tanto, al albur de una persona en cuya buena voluntad no confiaba: «Era un hombre que lo ofrecía todo, que afirmaba quererle a uno..., aunque, naturalmente, en amistades interesadas; a la hora de la verdad, no daba nada; cobraba el agradecimiento sin pagar el favor, que es como suelen agradecer esta suerte de personas» (Juan Arbó 1982: 191).

A este respecto, si bien en el impreso de *Los hombres de la ciudad* la imagen negativa de Xavier Benguerel se equilibra con el reconocimiento y admiración profesionales, la etopeya como escritor de ambición desmedida aparece atenuada si se compara con los originales de génesis de la obra, en los cuales planean con mayor intensidad si cabe las acusaciones de falsedad. En este sentido, en la afirmación anterior, en el lugar de «como suelen agradecer esta suerte de personas» (id.), en *m4* se leía: «como suelen agradecer los vivos; en el fondo, se reía de todo, por más que a veces, él mismo se emocionase con sus bondades, con sus palabras y sus generosidades fingidas» [100 – f.258]. El rapitense, que proyectó sobre sí mismo la imagen de escritor autosuficiente y reticente a los favores personales, declaraba en el impreso que «a mí nunca me ha gustado necesitar de la gente» (Juan Arbó, 1982: 191), una afirmación a la que había apostillado en el manuscrito: «porque amigo del buen tiempo...»⁵, y concluyó: «El mal es más general de lo que se cree, y yo sabía también el refrán» [m4, 100 – f.259.]. No iba, pues, a arriesgar su suerte personal y profesional en manos de personas como Benguerel, a quien «había empezado a conocerle, y me sabía la lección de memoria. † Tenía ante la gente una simpatía personal irresistible», pues «adulaba en todas las maneras» [m4¹, 100 – f.258].

Entre las razones que determinaron la permanencia de Sebastià Juan Arbó en España entraba sin duda también el componente emocional. Sobre esta cuestión, el relato memorialístico presenta alteraciones que van más allá de los testimonios de génesis. La revisión del proceso de adaptación de algunas de sus tribunas periodísticas permite dilucidar las claves de la construcción de un texto autobiográfico que pretende postularse como relato de referencia sobre la vida del escritor, sobre sus actos y motivaciones. Clara muestra de ello la ofrece el resultado del cotejo del artículo «Temas del recuerdo. El fin de la guerra», publicado en *La Vanguardia Española* el 7 de mayo de 1976, con el

5. En referencia al refrán «Amigo del buen tiempo, múdase con el viento».

capítulo homónimo que aparece en la quinta parte de *Los hombres de la ciudad*, que presenta variantes destacables con respecto de este⁶.

La decisión de no emprender el exilio a pesar de las razones que podían comprometer su integridad física –una juventud de militancia republicana; su vinculación funcional a la Generalitat de Catalunya; un núcleo de amistades de simpatías mayormente izquierdistas– se presenta de manera distinta en sendos textos. En la explicación que se ofrece en las memorias, el peso de la argumentación recae en el apego al terruño:

Dije que no y me quedé, que viniera lo que quisiera; yo no saldría de la patria. Si venían días malos –y era seguro que habían de venir– los pasaríamos: en la patria, en la tierra de uno, los malos y los buenos momentos, siempre se pasan mejor, sobre todo, para hombres como yo. Esto, naturalmente, aparte del riesgo que podía correr (Juan Arbó, 1982: 191).

En el artículo original, en cambio, sobre esta cuestión prevalecía explícitamente la política: «estuve a punto de huir, también yo, al extranjero, con algunos amigos escritores; no lo hice, porque no me había mezclado en política y no creía que tuviese que temer, y no tenía el menor deseo de ir perdido por el mundo» (Juan Arbó, 1976: 17).

La reseña de Xavier Benguerel a la novela *Tino Costa* desde Chile da la medida de cómo se interpretó esta decisión personal desde determinados círculos en el exilio y cómo penalizaría en adelante la carrera de Sebastià Juan Arbó en el ámbito de la literatura catalana. En las páginas de *Germanor*, la revista mensual editada por los catalanes emigrados a Chile del Centre Català de Santiago que desde 1940 había pasado el testigo a los exiliados, Benguerel divulgó «una mena de rebentada d'en Llor i de l'Arbó» (carta de Xavier Benguerel a Joan Oliver, 1 de mayo de 1948; en Busquets i Grabulosa, 1999: 64)⁷; es decir, una crítica demoledora de dos novedades en catalán de dos autores que habían decidido permanecer en Barcelona: *El somriure dels sants* de

6. En rigor, este capítulo subsume también el contenido de otros artículos de la serie publicados por las mismas fechas en esta cabecera: «Notas del recuerdo. La paz» (Juan Arbó, 1976a: 17), y «Temas del recuerdo. La vuelta última» (Juan Arbó, 1976b: 15). A su vez, parte del contenido del artículo original se traspuso en el capítulo «La Guerra Civil».

7. Xavier Benguerel también comentó el disgusto que le habían causado ambas novelas en una carta dirigida a Ramon Xuriguera de 26 de julio de 1948, en un párrafo en que recordaba a este último los días de juventud en la peña del café Euzkadi: «Quantes vegades m'he recordat amb emoció de l'Euzkadi i t'he vist arribar, sempre tan pulcre i amb un somriure tan simpàtic que t'il·luminava el rostre, cap a la taula con seia amb l'Arbó i algú altre. (Has llegit la darrera novel·la de l'Arbó? És un desastre. Igual que la d'en Llor.)» (Camps i Arbó, 2010: 82).

Miquel Llor y *Tino Costa* de Sebastià Juan Arbó⁸. Se lo comunicaba por carta a Joan Oliver el 1 de mayo de 1949, un canal en el que las diatribas contra el rapitense serían frecuentes. El artículo, firmado con el pseudónimo «D. A». –o «Daniel Albó»–, arranca con una preterición inmanentista manifiesta: si bien se anuncia explícitamente que se trata de una crítica que deja al margen las consideraciones personales, a esta declaración de principios subyace un reproche manifiesto a sus autores con resonancias políticas manifiestas y que se confirma en la severidad de los juicios emitidos:

Estrafent una frase que ens ha servit sovint, amb la més bona de les intencions, per a dissimular obres sinó ben mediocres anodines, direm que tot llibre escrit en la nostra llengua, «si parla en català, benvingut sigui». *I ho diem, situant-lo gairebé més enllà del bé i del mal, en una zona en la qual la vida privada i pública de l'autor no compta*. I, encara, perquè la vida de la nostra literatura de vuit anys ençà esdevé cada dia més migrada. [...]

Quan després de la lectura hem arribat a formular-nos un judici sobre aquests dos llibres, hem hagut de preguntar-nos si no pecàvem d'escèptics o, *el que fóra pitjor, si una mena d'inconfessat rancor ens privava de ser tan objectius com desitjàvem*. Però creiem que, per bé que advers, el nostre comentari és equànime, i que si hem donat a aquests dos llibres la benvinguda, no podíem després falsejar l'opinió que ens mereixen (Albó [Benguerel], 1948: 29; las cursivas son mías).

El análisis de *Tino Costa* entraba con mayor contundencia y mordacidad en el comentario de la novela que el de *El somriure dels sants*, que Benguerel no

8. La connotación del término «rebetada» como 'crítica destructiva' dista mucho de cómo concebía este mismo ejercicio crítico un Guansé, por ejemplo, compañero de exilio de Benguerel, quien en el prólogo a *Abans d'ara. Retrats literaris* aludió a las implicaciones que tuvo la revisión de formas y modelos lingüísticos y literarios en la etapa prebélica en el ámbito de la literatura catalana, que vino aparejada con una voluntad colectiva de perfeccionamiento: «La crítica, l'esperit crític, és una de les notes sobresortints del període. Allò de «pus que escriu en català, Déu li'n do glòria», deixà de ser la divisa dels crítics. [...] I si fóra exagerat de dir que tothom passà per l'adreçador, el cert és que tot, idees i sentiments, homes i obres, actituds i conductes, era examinat, reconsiderat. Segurament el país no havia estat mai sotmès a un procés de revisió semblant. Un tal esperit d'exigència atreia en especial la joventut, de natural pura i vindicativa. És clar que no deixaven de sentir-se tímides veus de protesta. Els assenyats, o falsos assenyats, advertien: «És massa dur!» El mot «rebetada» aplicat a una crítica adversa, si no nasqué aleshores, almenys era usat a tort i a dret. I a tort, més que a dret, ja que tota mena de crítica, àdhuc quan revestia formes càustiques i epigramàtiques, s'adonava que tenia uns abrisons molt tendres entre les mans» (Guansé, 1966: 13). Por esta misma razón, quizás sean desproporcionadas las observaciones de Corretger (2011), que aseguraba que «[é] s ben sabuda la manca de simpaties de Guansé cap a Sebastià Juan Arbó, iniciada arran de les crítiques que li féu de les primeres novel·les» (73). El rapitense hizo del concepto de «rebetada» motivo central de la serie de artículos «El tema de las letras. Críticas al uso» (Juan Arbó, 1980: 4 y 1980a: 8).

pasó de considerar anodina, monótona e irregular. La novela de Juan Arbó, en cambio, era «l'alcaloide de l'obra d'aquest autor. L'alcaloide en el sentit pejoratiu» (í.d.). Subrayó lo hiperbólico de todos sus elementos narrativos y estilísticos, así como los defectos lingüísticos con que cargaba, que atribuía al contacto entre lenguas –recuerda su reciente adopción del español como lengua de escritura, que ya lo empezaba a penalizar en la consideración de sus compañeros de letras en el exilio–⁹. Consideró forzado al protagonista, que aparecía envuelto en un aura trágica de reminiscencias expresionistas sobre la que cargaba en exceso las tintas, y que caía en un maniqueísmo perjudicial que impedía al escritor «ser un bon novel·lista»¹⁰; más bien, «és un novel·lista que no ha trobat en ell l'escriptor que mereixia» (Albó [Benguerel], 1948: 30).

9. «Les passions, els actes, el llenguatge dels personatges d'aquest llibre –el mateix paisatge– són d'una ferotgia extremada. I, fet molt consubstancial amb l'argument i els personatges de l'obra, l'idioma que manipula l'autor pateix d'una barbàrie anàloga. Ultra els castellanismes i les faltes d'ortografia, que tindrien poca importància i que la mà d'un corrector hauria evitat amb una sola revisió, l'Arbó emprà una sintaxi arbitrària que fa pensar, a molts moments, en una mala traducció catalana, en una mala traducció del castellà, naturalment» (Albó [Benguerel], 1948: 29-30).

10. «Les passions, els actes, el llenguatge dels personatges d'aquest llibre –el mateix paisatge– són d'una ferotgia extremada. I, fet molt consubstancial amb l'argument i els personatges de l'obra, l'idioma que manipula l'autor pateix d'una barbàrie anàloga. Ultra els castellanismes i les faltes d'ortografia, que tindrien poca importància i que la mà d'un corrector hauria evitat amb una sola revisió, l'Arbó emprà una sintaxi arbitrària que fa pensar, a molts moments, en una mala traducció catalana, en una mala traducció del castellà, naturalment» (Albó [Benguerel], 1948: 29-30).

«El protagonista, Tino (!), és un sembrador de tragèdies que hauria pogut estalviar-se una collita tan terrorífica amb una sola visita a un psiquiatra. Aquesta desmesurada tendència de l'Arbó a que el *dolent* sigui pèssim i el *bo* sigui angèlic, li serveix evidentment a meravella per als seus aiguaforts, però a vegades, aquests contrastos no li deuen semblar encara prou intensos, car no vacil·la a conjurar la naturalesa i exigeix tempestats amb llamps i trons i pluges desfermades. † Es tracta ací, si se'ns permet el pleonasm, d'una tragèdia tràgica, amb animals afrosament capats, donzelles estrangulades en nits de follia, lapidacions d'una escenografia primitiva, sol·liloquis d'orats, prostitutes amb infants esmirriats a la falda colpides a cops de peu a les voreres dels carrers, d'ulls que s'omplen de llàgrimes a cada instant... I tot, expressat en tot major, amb èmfasi retòric, amb insistent grandiloquència. † L'autor, és cert, ja ens havia previngut. Les paraules inicials del llibre són prou evidents, «Em proposo escriure una història fosca, una història de violència i de nit». No hi ha realment engany. I és una llàstima. En Sebastià Juan Arbó, té alè, si fos més estilista, si no decorés amb tanta «poesia negra» tot allò que escriu, si transigís a ser més simple, podria ser, seria un bon novel·lista. «Camins de nit» en són, pel record que en tenim, una prova. Però l'Arbó és un d'aquests escriptors que, si bé dotats, no saben controlar-se, ni somriure, ni plànyer; no coneixen la ironia, necessiten un coltell i *venjar-se* d'algú o alguna cosa, a cada capítol, enverinar els seus personatges i celebrar uns sàbats visceralment i fúnebres. † Ho lamentem. En Sebastià Juan Arbó ha traçat pàgines notables, té fervor, escriu amb gran entusiasme, però una rara ambició de grandesa (que hom revisi els títols-tema de cada un dels capítols de TINO

Con toda seguridad, estas líneas no llegaron al conocimiento del autor de *Tino Costa*. No tan solo porque no se conserve copia de este artículo en su acervo privado, sino porque sin duda lo habrían cargado todavía más de razones y habrían salido a relucir en alguna comunicación con Benguerel.

En Chile, sin embargo, Benguerel había participado al menos en una ocasión en un acto público en el que se citó el nombre de Sebastià Juan Arbó en términos elogiosos, como se desprende de una entrega anterior de *Germanor*. Con motivo del centenario del nacimiento de Jacint Verdaguer, en 1945 el Instituto Chileno-Catalán de Cultura celebró un concurrido homenaje al poeta de Folgueroles que tuvo lugar en la Sala de Honor de la Universidad de Chile. El acto, que contó con la participación del Orfeó Català bajo la dirección de Ricard Fabregat, dio lugar a la impartición de dos conferencias, a cargo, respectivamente, de Mariano Latorre y Xavier Benguerel. Mientras este último disertó sobre la importancia de la figura del poeta en la literatura catalana, el escritor y académico chileno pronunció una conferencia que llevaba por título «La novela catalana y su evolución moderna». *Germanor* ofreció en su crónica del acto un resumen traducido de esta intervención, en que Latorre insertaba la producción de Sebastià Juan Arbó en la tradición ruralista de tipo realista-naturalista y de temática trágica de la novela catalana, entroncando con las propuestas de Caterina Albert, Joaquim Ruyra, Prudenci Bertrana o Joan Puig i Ferrer. Latorre empleaba términos impensables en su entonces coterráneo Benguerel, considerando que «l'admirable prosista» Sebastià Juan Arbó certificaba la culminación de un modo de narrar genuino frente a la crisis en que había entrado la narrativa catalana contemporánea:

En aquest novel·lista es fon la tensió gairebé al·lucinant del drama, amb el lirisme d'un poeta de rics matisos expressius.

I ara els crítics parlen d'un esgotament de temes, d'una decadència de l'art narratiu catalana. Inclús assenyalen els límits representats per un novel·lista, ja sigui en els temes rurals o en els ciutadans. En tot cas Sebastià Juan Arbó seria el pinàcul d'aqueixa evolució rural [...] (*Germanor*, 1945: 28).¹¹

COSTA), de tragèdia astral –com diria ell mateix– malmet la majoria de les seves obres» (Albó [Benguerel], 1948: 30).

11. En su abreviada semblanza de Sebastià Juan Arbó para la edición de 1966 (Proa) de sus *Retrats literaris*, ahora como subtítulo de *Abans d'ara*, Domènec Guansé constató que entre los literatos chilenos que conoció en su exilio «l'autor de *Terres de l'Ebre* era un dels pocs novel·listes catalans coneguts per alguns d'ells. Això, en bona part, era degut a una certa semblança entre la novel·la rural catalana i la novel·la més típicament xilena, anomenada «criollista». El cap d'aquesta escola, que era hispanòfil i catalanòfil [...] sentia una particular admiració per *Camins de nit*» (Guansé, 1966: 237). Alude a Mariano Latorre, la figura más destacada de la corriente literaria criollista en el país

Años más tarde, el mismo boletín, de periodicidad ya más irregular, dedicaría un espacio en la sección de crítica literaria a reproducir en catalán el comentario de Gabriel d'Aubarède para *Les Nouvelles Littéraires* sobre la versión francesa de *Tino Costa* (Gallimard, 1954), una reseña que quedaba en las antípodas de la de Benguerel (Albó, 1948). El crítico francés consideraba a Sebastià Juan Arbó como «un dels novel·listes més importants de la literatura espanyola contemporània» (D'Aubarède, 1954: 8) y no disimulaba su gran fascinación por la propuesta narrativa del rapitense, de la que destacaba tanto su componente humano y emocional como la belleza de su estilo y sus logros técnicos, con los que a su parecer el autor había escrito una novela original de innegable proyección internacional¹². Por entonces, los elementos más beligerantes con Juan Arbó en el grupo de Chile, Joan Oliver y Xavier Benguerel, ya estaban de regreso de su exilio. Aun cuando Domènec Guansé ocupase el cargo de director de la publicación desde 1945, cabría incluso leer entre líneas el espacio dedicado a esta crítica como un gesto de acercamiento, en compensación, quizás, por la afrenta que había supuesto la semblanza que le había dedicado Guansé (1947) al rapitense en sus *Retrats literaris* aparecidos en México.

El nombre de Sebastià Juan Arbó desfiló en diversas ocasiones por el epistolario entre Xavier Benguerel y Joan Oliver, casi sin excepción en tono despreciativo, paródico y de sorna y como objeto de ataques y reproches bidireccionales (véase Matas, 2021: 157-158). Con Benguerel todavía en el exilio, Oliver le transmitía noticias desde Barcelona sobre sus encuentros con el rapitense. Según una carta del poeta al novelista de 7 de agosto de 1948 (Busquets i Grabulosa, 1999), habría sido Juan Arbó quien se habría interesado por Benguerel. Las nuevas lo habrían llevado a exclamar que «lo Benguerel s'ha fet ric i encara té temps per escriure una novel·la de 700 pàgines» (77). A lo largo

andino, y de quien refiere también la impartición de una conferencia universitaria sobre literatura catalana.

12. «per l'envergadura, profunditat i bellesa de l'estil, «Tino Costa» és una novel·la de gran categoria internacional. I, tanmateix, no provoca cap comparació amb tal o qual novel·la famosa de la literatura contemporània. Es distingeix, precisament, pel desdeny absolut de tota mena de recerca tècnica inèdita i d'altra banda està admirablement, gairebé simfònicament construïda, amb una simplicitat que té alguna cosa de grandiosos, d'antic. Es tracta d'un fet divers que pren la majestat d'una tragèdia antiga, i que es desplega en el quadre assolellat i rude de Catalunya. «Em trobo en la situació de qui, lligat de mans i peus, veu to[r]turar un innocent», observa el novel·lista en una mena de preludi. I és exactament aquesta sensació, la que sofreix el lector durant el curs de la lenta, implacable narració: la sensació de l'inexorable. [...] Sebastià J. Arbó sap reservar en les seves més ombrívols pintures la part sempre deguda a la noblesa fonamental de l'home. L'excursionista qualitat de «Tino Costa» ens aviva la curiositat de conèixer les altres obres de S. J. Arbó» (D'Aubarède, 1954: 8).

de las diferentes cartas en que aparece mencionado, se censura especialmente el viraje al español de su trayectoria literaria y ensayística. Sin embargo, el rapitense conservaba todavía su afecto por Benguerel, como demuestra el relato de otro encuentro entre Oliver y Juan Arbó en que este le habría manifestado su interés por reencontrarlo a su regreso exiliar (carta de Joan Oliver a Xavier Benguerel de 7.3.1951; en *íd.*: 287).

Un reencuentro imposible

Las relaciones Juan Arbó-Benguerel no resistirían al regreso exiliar de este último. La dedicatoria a *La família Rouquier* (Aymà, 1953) marca virtualmente la reanudación de los contactos. Benguerel la firmó autógrafamente como recuerdo de «la nostra bella amistat i per a saludar-lo amb afecte després de quinze anys d'absència» (ACMO, 7.1954). Esta novela había sido objeto de un interesante diálogo epistolar entre Xavier Benguerel y Joan Sales (Parera Rodríguez, 2016: 373-410), y contribuyó a asentar una amistad que florecería con la incorporación de Sales al proyecto editorial de «El Club dels Novel·listes», una colección integrada en Aymà S. A. Editora en la que colaboraron con Fèlix Escalas, Joan Oliver y Jaume Aymà. Los contactos epistolares que estableció Benguerel con Juan Arbó a partir de ese punto se circunscribieron al ámbito profesional. La naturaleza de sus comunicaciones, muy espaciadas en el tiempo, así como su contenido, parecen indicar que las relaciones se desarrollaron fundamentalmente en persona.

A finales de 1954, una carta de Josep Maria Cruzet, fundador de Selecta, al rapitense prueba que este se ofreció como intermediario para que el libro de cuentos *El desaparegut*, de Benguerel, superara sin problemas los trámites de la censura. Por entonces, Juan Arbó mantenía buenas relaciones con el director general de Información, Florentino Pérez Embid, cosechadas a raíz de las negociaciones censorias de su biografía *Verdaguer: el sacerdot, el poeta i el món* (Aedos, 1952). Autor y editor debían de temer que la condición de Benguerel, que por ese tiempo todavía viajaba con frecuencia a Chile por razones empresariales, pudiera levantar suspicacias, con lo que el mismo Cruzet instó a Juan Arbó para que hiciese de puente: «Crec que val la pena de que ho feu, perquè tenim d'evitar que un escriptor com Benguerel, ja de per sí molt recelós respecte aquests tràmits, li ocorregués algun contratemps» (ACMO, 8.11.1954).

El rapitense estuvo en cierto modo vinculado al nacimiento del Club Editor, la sociedad fundada por Joan Sales y Xavier Benguerel con que convirtieron la colección de Aymà en un proyecto propio. Juan Arbó ya había comprometido a la fundación de «El Club dels Novel·listes» una novela inédita con que

engrosar el catálogo de autores catalanes con una pluma de prestigio, promesa que tardaría hasta 1967 en cristalizar en *Lespera*. Aun así, su firma era un activo literario promocional del que Club Editor podía servirse para presentar la editorial y promover el modelo de suscripciones que debían hacerla viable¹³. Así lo debieron de creer sus fundadores cuando a finales de 1959 proyectaron una «gira» de seis conferencias por el sud de Cataluña y Valencia para marzo de 1960 con la voluntad de expandir el negocio por los territorios de habla catalana. Una carta de Joan Sales a Joan Fuster del 24 de noviembre de ese año (Espai Joan Fuster) pone negro sobre blanco los detalles del recorrido y los literatos con que iban a contar en representación de las diferentes zonas de influencia: Blai Bonet, Joan Fuster, Ramon Galí y Sebastià Juan Arbó, además de los fundadores. A lo largo de un máximo de dos días, la expedición pasaría por la ciudad de Valencia, seguiría por Castellón y subiría por la Ràpita y Amposta para concluir en Tortosa. El rapitense, sin embargo, excusaría su presencia en el último momento, como les haría saber a sus compañeros de viaje en una carta no fechada: «Dificultats d'última hora, i insuperables, m'han privat de complir-ho, com havia promès i era el meu desig» (Institut d'Estudis Catalans, Fons Joan Sales)¹⁴.

-
13. Joan Sales explicaba a Joan Fuster por esas fechas su visión sobre el proyecto editorial, que pretendía conjugar calidad literaria, proyección internacional y visión comercial, fomentando la traducción de novelas extranjeras al catalán, y buscando simultáneamente la traducción de obras de creación en catalán a otras lenguas: «si tots plegats no hi posem el coll amb esperit de sacrifici, el carro de la nostra literatura no acabarà de sortir del pedregar. Una literatura sense novel·la viva és frustrada. [...] Duem de cap una dura batalla, i tots ens hi hauríeu d'ajudar, perquè creu-me que de vegades desanima el veure's tan poc comprès. N'hi ha que ens acusen de mals patriotes i gairebé de renegats perquè publiquem novel·les estrangeres traduïdes i perquè volem que les nostres siguin traduïdes viceversa en altres llengües; com si el patriotisme consistís a recloure's dins els límits de la pàtria ni més ni menys que un caragol dins de la closca» (Espai Joan Fuster, 24.11.1959). El epistolario entre Joan Sales y Sebastià Juan Arbó prueba que el editor –y por extensión, Benguerel en su etapa en la sociedad– creía que la novelística del rapitense reunía las cualidades que se alineaban con su ideología empresarial y cultural.
14. Según Ferré Trill (2006: 107-108), el viaje a Valencia de la representación de Club Editor tuvo lugar el 22 de marzo de 1960, y tuvo un desarrollo más modesto que el proyectado. Los actos se celebraron en el Ateneu Mercantil con la intervención de los editores junto a Miquel Dolç, Joan Fuster y Jaume Vidal Alcover, y en la Societat «El Sequial» de Sueca, donde se sumaron Francesc Giner Perepérez, Xavier Casp y Fermí Cortés. Probablemente, la ausencia de Sebastià Juan Arbó explique la caída del itinerario de los municipios de las Tierras del Ebro. Al margen de las razones que expliquen esta ausencia, no deja de ser un gesto más dentro de la larga lista de eventos sociales en los que Sebastià Juan Arbó rehusó participar, y que contribuyeron sin duda a su aislamiento y marginación, a menudo autoinfligidas.

En uno de sus viajes a Chile tras su regreso del exilio, Benguerel hizo todavía algunas gestiones para ayudar a Sebastià Juan Arbó en el proceso de documentación bibliográfica de la biografía *Pío Baroja y su tiempo* –«Ja saps que pots manar del teu vell amic» (Arxiu Municipal de la Ràpita –en adelante, AMR–, 20.1.1962)–. A su vez, Sebastià Juan Arbó había intermediado como colaborador de *La Vanguardia Española* para transmitir una réplica a un artículo publicado supuestamente en contra del Club dels Novel·listes a petición de Benguerel, que conocería las buenas relaciones que mantenía el rapitense con la dirección del periódico barcelonés¹⁵. La única carta conservada de Benguerel sobre este particular concluye con un recordatorio que sería habitual tanto en sus misivas como en las de Sales: «espero que estimulat per la brisa marina i l'aire salabrós de Sant Carles, acabaràs per enllestir o arrodonir definitivament la teva obra –que fa tant temps que “és” la nostra» (ACMO, 30.7.1965)¹⁶. A pesar del apremio de los editores, ese mismo año el nombre del rapitense sería reclamado para sumar otra novela al catálogo de la casa además de *L'espera*. Con fecha de 26 de octubre de 1963 se firmó el contrato de adquisición y edición

15. Con fecha de 30 de julio de 1963, el novelista barcelonés se mostraba indignado por el retraso con que el periódico estaba gestionando la réplica de la editorial a un escrito supuestamente difamatorio aparecido tres semanas atrás y firmado con las iniciales «M. G.» (ACMO, 30.7.1965). La pieza en cuestión es en realidad de 8 de julio de 1965, por lo que la que consta en la misiva es errónea. Se trataba de una respuesta a una carta de un lector que señalaba la omisión en un artículo anterior (*La Vanguardia Española*, 1965: 11) de «El Club dels Novel·listes» entre la lista de colecciones de novela más destacadas del panorama editorial catalán. A modo de réplica, y sin negar el importante papel de la colección en la reciente historia de la novela catalana, M. G. la tachaba de «esencialmente coyuntural», pues «salvo raros baches, cumplió irreprochablemente su misión en una época determinada» (M. G., 1965: 54). Su transcendencia en un mercado editorial más competitivo estaba todavía por ver, pues tenía que garantizar primero su sostenibilidad económica, y en todo caso, si se certificaba, sería en la forma de un producto sensiblemente distinto. Sebastià Juan Arbó intermedió con Xavier de Echarri y Horacio Sáenz Guerrero, director y subdirector respectivamente del rotativo, para que la empresa editorial pudiera hacer valer su opinión también a través de las páginas de *La Vanguardia Española* (AMR, 14.7.1965 y 27.7.1965). Aunque tomó más de un mes, finalmente la carta al director se publicó el 12 de agosto de 1965. En ella, la casa defendía el estado sólido de sus finanzas ante lo que entendía que eran insinuaciones sobre la falta de rentabilidad de su actividad y la plena actualidad de los títulos que publicaba, que certificaban precisamente tanto las múltiples reediciones que eran capaces de agotar como la juventud de algunos de los nombres de sus autores. En cualquier caso, y sentado esto, el manifiesto concluía con una reivindicación clara: «Nuestra colección no tiene por qué renunciar al ideal que le dio vida. Nunca pretendimos asegurarnos “bases económicas” ni “tranquilidad”: sino sólo servir, modesta y abnegadamente, a un público fiel a su idioma, libros dignos de él» (El Club dels Novel·listes, 1965: 10).

16. Se modifica la fecha con que se cita la carta de acuerdo con las observaciones de la nota anterior.

de la novela *Els matuters* por valor de 20000 pesetas, abonadas al momento de la firma del contrato según su cláusula segunda –ACMO, registro [31]–. El original debía entregarse en el plazo de un año, pero el proyecto también naufragaría. Solo dan cuenta de su planificación algunos retazos de borradores incipientes.¹⁷ Un adelanto económico personal de Benguerel a cuenta de esta novela sería el detonante de la ruptura final de las relaciones poco tiempo después.

Hasta 1966, Benguerel y Juan Arbó todavía mantuvieron una cordialidad que trasluce especialmente en extensas dedicatorias a libros, como la que le firmó el escritor barcelonés al rapitense en un ejemplar de *El testament*¹⁸. También se manifiesta en las notas que le dejaba en los cafés, donde, explícitamente¹⁹ o entre líneas, reiteraba la urgencia del encargo de Club Editor. Véanse, por ejemplo, estos versos originalmente caligrafiados en una tarjeta de visita sin fechar:

-
17. Estos autógrafos se localizan en los registros [466, 676, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055 y 1056] del ACMO. Sebastià Juan Arbó comprometió también la traducción española de la obra con Ediciones Cid a través de un contrato con fecha de 1 de agosto de 1958 –registro [31] del ACMO–. A pesar de sus intentos por desligarse del contrato, como demuestra una carta remitida por Ramón Varela Pol, director general de la editorial, la casa se negó a concederle el favor. Tras el naufragio del proyecto –si bien todavía como una promesa pendiente–, comprometió en su lugar la traducción de *Lespera* (ACMO, 5.1.1967) según otra misiva enviada a Julio García Ibáñez.
18. La dedicatoria lee del siguiente modo: «Molts dies, fa anys, sèiem en una mateixa taula: preniem cafè, ens anàvem convertint en la nostra història, ens creïem esbossar l'home madur que ara som; resàvem, marejàvem (menjàvem), adormits i desperts. Hem estat el que hem pogut, per culpa nostra i per culpa dels altres. ¡ Avui torno a passar per un d'aquells cafès, i en deixar-te aquest llibre tinc l'estranya sensació de rejuvenir-me; que tu acabes de posar un punt final als teus memorables *Camins de nit* i que jo et saludo amb l'afecte d'abans que, al capdavall, és el mateix d'ara, més vell, però invariable» (ACMO, 4.1963).
19. En una nota sin fechar, dejada seguramente en su ausencia en su mesa de trabajo de un café de la ciudad de Barcelona donde habría ido a encontrarlo, Benguerel le espetaba: «Veig molts papers sobre la taula. ¿Són els del Club? Temo que no. ¡Que és lluny el mes d'octubre! En Joan Sales es migra d'esperar. Jo també. ¡Què hi farem! Paciència. ¿Per què no em telefonés?» (AMR). En el Fondo Joan Sales (Institut d'Estudis Catalans) se conserva una carta de Juan Arbó dirigida a Benguerel con fecha de 15 de marzo de 1965, probablemente en respuesta a esta, en la que se lee: «Ja sé que vas telefonar a casa. ¡ Et prego una mica més de paciència –no molta– i t'avisaré. Estic en la darrera part i suant. Veurem com queda, però no faig més que corregir i estripar, i deixar-ho, per tornar-hi. En fi, que estic una mica preocupat, perquè mai no m'havia costat tant [encarar *prob.*] una obra» (IEC, 15.3.1965).

Els qui, com jo, som tan pobres,
 i el numen tenim malmès,
 aprofitem fins les sobres
 de les taules dels cafès.
 No abandonis, doncs, paraules
 que valguin damunt les taules! (ACMO).

Benguereel quedaría desvinculado de todas estas cuestiones al abandonar su parte de la sociedad de Club Editor en enero de 1966. Con motivo de esta decisión, buscaría la oportunidad de cobrar las deudas que Juan Arbó habría contraído personalmente con él por las obras comprometidas con la editorial, y que el novelista, sin embargo, interpretaba que eran parte de los anticipos que asumía la casa como acreedora. El malentendido originó una disputa que tuvo como resultado la ruptura definitiva de las relaciones entre ambos. Por su interés en la explicación de estas dinámicas y la traslación posterior que tuvo la polémica al texto de *Los hombres de la ciudad*, se reproduce a continuación el contenido íntegro de los intercambios epistolares a este respecto conservados en el ACMO. Si bien en el Fondo Xavier Benguerel de la Biblioteca de Catalunya no se conserva ninguna de las cartas remitidas por Sebastià Juan Arbó, en el ACMO se ha localizado una copia de carbón con variantes de autor que podría dar una idea aproximada de su respuesta, en el caso de que la carta remitida hubiera incorporado el texto original con estas modificaciones²⁰.

El motivo que aprovechó Xavier Benguerel para vehicular el recordatorio epistolar fue la concesión a Sebastià Juan Arbó del Premio Blasco Ibáñez por *Entre la tierra y el mar* en 1966. Desde un primer momento, anticipándose a una posible reacción negativa del rapitense, dejaba claro que se trataba de una felicitación sincera desvinculada de cualquier asunto económico:

Estimat amic:

Ja fa uns quants dies que vaig llegir al diari que havies guanyat un altre premi de novel·la (tinc entès que a València), em vaig fer el propòsit de felicitar-te per telèfon. Tanmateix, en recordar la reacció que havies tingut una altra vegada, com si la meva intenció fos la de recordar-te una atenció que vaig tenir amb tu, a Sitges, fa setze o disset mesos, vaig desistir de fer-ho.

En el fons, vull ser lleial amb tu: aquesta vegada vaig renunciar a felicitar-te convençut que et recordaries de mi i que, aleshores, lliure de tot impediment, podria fer-te arribar la meva cordial felicitació. Però com que passen els dies i no m'arriba l'oportunitat de fer-ho, no et sorprengui que m'anticipi al teu gest desitjant-te que segueixis per aquest bon camí, i que ara ja vagis de dret cap al

20. Como mínimo, las citas textuales de Benguerel en su posterior réplica el 22 de abril 1966 a la carta de Juan Arbó coinciden con esta.

«Sant Jordi», i tant de bo que fos amb la novel·la que deus estar enllestint pel Club que, per pròpia voluntat, vaig deixar a partir de primer d'any.

Espero que ens veurem aviat i, mentrestant, una felicitat Pasqua a tu i els teus.

T'abraça afectuosament

[Firma de Xavier Benguerel] (ACMO, 7.4.1966)

Al parecer, no era la primera vez que el tema salia a relucir en las conversaciones mantenidas entre ambos. La predisposición de Juan Arbó debía de ser muy negativa, como demuestra su airada reacción. En lugar de interpretar en las palabras de Benguerel una enhorabuena sincera, las leyó como un ejercicio de cinismo construido retóricamente sobre una paralipsis, pues el escritor barcelonés pretendería soslayar lo que realmente quería subrayar: una obligación de pago largamente aplazada que el rapitense no había satisfecho ni siquiera con la dotación obtenida con el Premio Nacional de Literatura en 1964. Más allá de la expresión de su disgusto, el rapitense convirtió su extensa y enérgica admonición en una cascada de reproches que retrotrajo a un episodio de los días de juventud que, a su entender, ya preconizaba el desarrollo presente de los acontecimientos y el desenlace de la amistad:

Estimat amic:

He rebut la teva carta del 7 del corrent; m'ha arribat a la tornada de Sant Carles, és a dir, d'un viatge bastant alegre; això ha fet més penosa la teva carta, que, la veritat, no m'ha alegrat gens.

Efectivament, varen concedir-me el premi de què parles, i com tens entès, a València. Així es.

A propòsit d'aquest premi em recordes l'atenció que vas tenir amb mi, a Sitges, ara fa setze a disset mesos, i també es cert. Només en una cosa t'equivoques i és en creure que el fet ha estat en oblit de part meua, una cosa pitjor, com insinues; no l'ha estat i m'explicaré.

Abans de continuar he de dir-te que en aquest cas, sigui com sigui, has obrat amb una mica, una mica massa de pressa; t'has precipitat. Tu saps molt bé, i millor que jo, que un xec, i més contra un banc de fora, requereix alguns dies abans que un pugui disposar dels diners; així, quan vaig rebre la teva carta encara no en podia disposar; és a dir, que encara que jo hagués tingut intenció de pagar-te, no ho hauria pogut fer, si més no, amb els diners del premi; però passava que jo no en tenia la intenció, pel que et diré.

En un cert moment, en una de les nostres converses, no sé com ni per què, va sortir la qüestió d'aquest deute. Si fas memòria, i veig que la tens bona, et recordaràs de que en aquella ocasió vares dir-me que no em preocupés per aquestes pessetes, que quedaven a compte dels llibres que us havia compromès; la cosa no em va estranyar, ja que havia rebut un avenç únicament sobre un d'ells (el fet de que jo no hagués lliurat ni el primer no lleva al fet ni canvia les coses en res). Amb això vaig quedar convençut sempre que el deute havia passat a l'Editorial. Si, amb l'ocasió del Nacional, vaig plaguejar sobre el fet, ho vaig fer per ganes de plaguejar, perquè sí, però convençut en tot moment

que el deute estava traspasat; d'altra manera hauria significat de part meua una tranquil·litat, per no dir una altra cosa, que gràcies a Déu, no he tingut mai. En aquest punt has demostrat, en veritat, conèixer-me poc.

Pots estar segur de que si hagués pensat que havia de pagar-te ho hauria fet quan vaig tenir el Nacional, o en una altra ocasió, ja abans d'aquest premi, que ho podia fer, i m'hauria apressat a fer-ho, perquè no hi ha home a qui acudiria més tard a demanar-los, i a qui acudiria a tornar més ràpidament. Si vaig recórrer a tu en aquella ocasió, va ésser perquè tenia un motiu, o si vols, un pretexte, i eren les dues obres que us tenia compromeses, i si vols fer un esforç, també aquí, et recordaràs que, en efecte, les vaig demanar a compte del segon llibre, o del primer, és igual; de no ésser així, pots estar-ne segur, hauries estat al darrer a qui hauria acudit.

T'he dit que la teua carta va estar per a mi un motiu de disgust, una sorpresa; potser no n'havia d'haver estat; jo podia, en efecte, recordar alguna cosa al respecte, i donar-me per advertit; podia recordar-me del nostre viatge a la Vall d'Aran –i fa anys d'això!– i de la broma que vas gastar-me a base de la meua bona fe i de la bondat d'un amic –un amic a qui jo no coneixia de res– i a qui, amb molta elegància, vas traspasar el deute –deu duros!–, suposo que pel que pogués passar. I això malgrat les protestes, els oferiments repetits i repetits, car, aquí recordaràs, em penso, que jo en aquelles condicions no hi volia anar, perquè mai no m'ha agradat fer una cosa sense comptar amb mitjans, i haver d'acceptar favors per a divertiments, de què puc estar-me'n molt bé. Si vaig acceptar, repeteixo, va ésser vençut pels teus oferiments repetits i repetits.

Jo darrerament m'havia volgut oblidar d'aquella feta, però veig que, pel contrari, l'havia de recordar, i més que mai; així, la teua carta no m'hauria causat cap sorpresa, perquè es lligava bastant estretament amb aquell fet; m'hauria explicat perfectament la pressa i la por tremenda d'arribar tard que es veu en ella.

Allò, certament, m'hauria d'haver posat en guàrdia, però no n'estava gens, i encara que n'hagués estat convençut, com n'estava, de que no te l'havia de donar, estic segur que no ho hauria fet: primer, perquè com t'he dit, no tenia abonada encara la suma; en segon lloc, perquè no m'hauria semblat en un milionari com tu, i en un amic, tan ple d'ofertaments i de desinterès en les paraules, hagués de portar tanta pressa, de manera que, fos com fos, havia de rebre la teua carta inevitablement, i hauria tingut inevitablement la mateixa desagradable sorpresa.

Tot això, pel que toca al deute, i a les teves presses, no té importància i avui mateix he escrit al banc perquè transfereixin al Banc Exterior d'Espanya, que és on vaig cobrar-les, la suma de sis mil (6.000) pessetes perquè les abonin al teu compte corrent.

Dius que fa d'això setze o disset mesos; efectivament fa molt de temps. Ho dius, pel que es veu, de memòria, car, del contrari, hauries dit el temps exacte. Sigui com sigui, veig amb això que tens una memòria excel·lent i et felicito, perquè a aquesta edat sol començar a fallar; pel que toca a mi amb penes em recordo en un dia del que he fet el dia abans; diràs que és més fàcil oblidar els favors rebuts que els que concedim i et diré que en general és així, però

jo estic quasi segur que em passaria igual en el cas contrari: són memòries i temperaments.

Tornant al temps que fa, penso, en efecte, que és molt i que tal vegada hauria d'abonar-te alguna cosa d'interessos; si és així, diga'm el que és i t'ho enviaré, car no voldria que, a banda de fer-me un favor, haguessis de sortir perjudicat.

T'agraeixo, per últim, el desig i l'auguri quant a Sant Jordi; no crec gens fàcil per a mi –me n'he convençut– obtenir-lo, però en aquest món [un] no pot estar segur de res; tot pot ésser en aquest món, com diu un personatge d'una certa novel·la. «Tot pot ésser, fora que una rata morta faci el niu a la cua d'un gat viu»; jo crec quasi que pot passar això, i coses més grosses que no diu res el refrany. Espero que si es presentés el cas, tan improbable, aquesta vegada ja podries felicitar-me sense cap temor.

Et quedo, de tots modos, molt agraït; en aquell moment, sigui com sigui, vas fer-me un gran favor; si un dia –ja sé que no es presentarà– te'l pogués fer jo a tu, en l'ordre que fos, pots estar-ne segur, no vacil·laria, i no portaria tanta pressa de veure'l compensat; d'això pots estar-ne també segur.

Et desitjo tota mena de felicitat, i et saludo afectíssim i amic,
[Firma de Sebastià Juan Arbó] (ACMO, 16.4.1966).

Como parte del memorial de agravios, Juan Arbó evocaba una anécdota acaecida en una excursión al Pirineo catalán en los primeros meses de su llegada a la capital en la que participaron también Rosa Godó, esposa de Benguerel, y Joaquim Homs Oller, a la sazón un joven compositor catalán. A pesar de las estrecheces económicas y la incertidumbre en que vivía Juan Arbó en esa época, con apenas una novela publicada y sin la seguridad que más tarde le proporcionaría su colocación funcional, accedió a condición de quedarle a deber personalmente a Benguerel esa cantidad. Era una oportunidad de afianzar lazos en un momento en que se empezaba a mover en la órbita de los escritores de Edicions Proa y la llamada *Penya de l'Euzkadi*. Según recordó en estas líneas –y trasladó más tarde al texto memorialístico–, había accedido a condición de que Benguerel adelantase los pagos. Sin embargo, este habría transferido la deuda a Homs, cuya identidad no se especifica en la carta, y a quien por entonces Juan Arbó apenas conocía. El escritor no olvidaría la mala pasada, que recordó en *Los hombres de la ciudad* en un capítulo *ad hoc*, titulado «Una excursión al Valle de Arán». La gran similitud entre la respuesta epistolar de Sebastià Juan Arbó y este pasaje de las memorias podría indicar que el autor tuvo presente la copia de la misiva remitida para configurar el texto posterior.

Por rescatar un aspecto positivo, uno de los mejores recuerdos que guardó Sebastià Juan Arbó sobre Xavier Benguerel en sus memorias era un poema que este le dedicó en el transcurso de la salida, «en plena montaña, allí mismo, en un papel sucio recogido del suelo», y que «no habla mal, creo, de las dotes

de poeta de Benguerel y de hombre afectuoso, a pesar de todo» (Juan Arbó, 1982: 164). Se trata de un soneto cuyo contenido transcribió irregularmente a partir de los primeros cinco versos, pero que ha podido localizarse en la forma de un borrador a tinta negra caligrafiado por Xavier Benguerel en un trozo de papel cuadriculado y con variantes de autor puntuales. La versión íntegra lee del siguiente modo:

Sebastià Juan Arbó

Fimbrat com un gitano, mig rifyeny.
Bot com la cabra en les muntanyes altes,
hi ha l'home primitiu en ell: l'empeny
cimes amunt. Arbó! Sebastianet! T'exaltes
en els desmais de l'aigua i en els desmais del verd.²¹

Dius els noms de les plantes amb aires de botànic,
prò uns pels negres uns volums oberts,
un coll polit i un cigarret britànic.

Mores pels camins de moltes nits
escenes vives, planys i neguits
que plasmaràs en pàgines de Proa.

Proa! A tot vent! Que el Pirineu que veus
t'ompli els sentits i et canti en cent mil veus.
Llisca a tot vent rabent com la canoa.

Esplot, 20 de juny del 31 [3386 – f.1].²²

Contrasta significativamente la atención que se dedica en *Los hombres de la ciudad* a lo que consideró la gran primera afrenta personal de Benguerel con la parquedad con la que se refiere a la ruptura de las relaciones personales en el

21. *H* lee «vent» en lugar de «verd».

22. No deja de llamar la atención que Juan Arbó reaprovechase los márgenes y el dorso del folio como banco de pruebas de otros escritos, un gesto que podría ser indicativo de una cierta decepción ya en esas fechas. A pesar de este detalle, lo cierto es que las relaciones entre Benguerel y Juan Arbó siguieron su curso de normalidad. Prueba de ello son también las diferentes dedicatorias que le hizo llegar de las novedades que sacó al mercado hasta su marcha al exilio, y en las que siempre subrayó la mutua amistad y consideración. Véase, por ejemplo, la dedicatoria a la obra teatral *El casament de la Xela* (Proa, 1936), «per si calgués, un bon testimoni de la meva amistat autèntica» (ACMO). Sebastià Juan Arbó, de hecho, había formado parte como vocal del jurado del Premi Ignasi Iglésias de 1936, que fue adjudicado a esta comedia tras una deliberación «més aviat breu. Els parers estaven ben arreglats. Perquè, de cop, s'ha passat a la votació. I, al cap d'uns moments, pels passadissos de la Generalitat sonava el nom de Xavier Benguerel [...]. Tres vots l'han portat al triomf. Els altres dos vots, han anat a Domènec Guansé, que tirava al Premi amb l'obra «Volia ésser feliç»» (*Última Hora*, 1936: 4). Precisamente, esta última es una de las dos únicas obras que se conservan dedicadas por Domènec Guansé en el ACMO.

posterior capítulo «Los que volvieron»: aquí apenas merece un breve párrafo en el que se resume el asunto en líneas muy generales (Juan Arbó, 1982: 207).

Juan Arbó satisfizo inmediatamente el pago de la deuda y conservó el resguardo de la transferencia bancaria con fecha de 18 de abril de 1966 a favor de Xavier Benguerel a ser depositada en el Banco Exterior de España (AMR). Las últimas líneas de la misiva tienen un regusto de despedida confirmado también en la clausura de la réplica posterior de Benguerel. Las palabras de este no son menos sentidas; testimonian una profunda decepción. Como bien supo ver Benguerel, y más tarde admitió Juan Arbó en sus memorias, la impulsividad que lo guiaba cuando sentía herido su orgullo conectaba con la imagen del literato que Benguerel había inmortalizado en su poema (Juan Arbó, 1982: 164). A pesar de todo, Benguerel albergaba una cierta esperanza de rectificación que nunca vio verificada:

Estimat amic:

Quina pena m'ha fet la teva carta! No has canviat. Ets l'home dels teus arrauxaments, dels teus impulsos, d'aquelles famoses «garrotades de cego». Això per força, t'ha de portar a ser tremendament injust moltes vegades, i de retop, il·lògic. Crec que amb mi ho has estat. Fixa-t'hi.

«Pel que toca a mi amb prou feines em recordo en un dia del que he fet el dia abans». Ho entenc perfectament. Ho dius tu, i tota la teva carta és un constant recordatori de fets, alguns dels quals es retrotrauen a un temps en què gairebé anàvem amb pantalons curts i fumàvem d'amagat del pare. Si et seguís per aquest camí, hi podria fer broma, però ja t'he dit en començar que la teva carta m'ha fet pena.

Com és possible que t'hagis deixat arravatar per una passió tan baixa com la rancúnia?

Si un dia (fa dos anys i mig; ja ho veus si en tinc, de memòria) et vaig fer anticipar 20.000 pessetes (10.000 de les quals eren meves. «Eren» perquè sembla que oblidis que d'ençà del primer de gener ja no pertanyo al Club Editor) per una novel·la que sospito que a hores d'ara encara no has lliurat; si quan vas venir a Sitges, tan cordialment a despit d'aquells famosos DEU DUROS d'Andorra que et dono paraula que no recordo gens ni mica, gràcies a Déu, et vaig deixar 6.000 pessetes, ¿creus que ho vaig fer perquè soc aquest monstre que es desprèn de la teva patètica carta?

La meua primera intenció ha estat de tornar-te la carta; una carta que és molt possible que a hores d'ara et cogui d'haver-me enviat, o si no, pitjor per tu. No ho he fet, ja ho veus. Prefereixo haver-la contestat, tal com esperes. No vull entrar a discutir els teus arguments, que a tu et deuen semblar tan contundents fins arribar a demanar-me, ¡ai, Arbó! a quant puguen els interessos del meu PRÉSTEC. Em limitaré a recollir unes paraules que escrius al final de la teva carta. Són aquestes: «Si un dia –ja sé que no es presentarà– te'l pogués fer jo a tu (un gran favor) en l'ordre que fos, pots estar-ne segur, no vacil·laria, i no portaria tanta pressa per veure'l compensat; d'això pots estar-ne segur». Doncs, ja ha arribat aquest moment. Et demano, simplement, que reflexionis, que, si

convé, no portis pressa a fer-ho, i que, si d'aquí a uns quants dies, trobes que és justa la carta que acabo de rebre, siguis prou franc per fer-m'ho saber; però en tot cas, com desitjo i espero, si creus que no ho és, em facis, també, saber-ho.

I res més, que tinguis sort i que Déu hi faci més que nosaltres. Amén.

[Firma de Xavier Benguerel] (ACMO, 22.4.1966)²³

Al contrario de lo que esperaba Benguerel, Juan Arbó no cambió de opinión y nunca se llegó a producir la reconciliación entre ambos. De hecho, no sería de extrañar que conservase hasta el final de sus días los sentimientos expresados epistolarmente. Los borradores descartados de sus memorias ofrecen algunas claves para entender sus motivaciones psicológicas. En la probatura textual conservada en [1393 – f.1], que aborda las tensas y –a su modo de ver– humillantes relaciones con una familia –los Carvallo, indiciariamente–, explica:

Mi orgullo se sublevaba, y fue el gran primer fracaso de mis sentimientos. Tengo orgullo, es verdad.

El escritor Xavier Benguerel, amigo mío, de quien hablaré en su lugar, me dijo un día que tenía un orgullo satánico; el amigo más íntimo que he tenido, al que he querido más, por haberme ofendido gravemente, me separé de él. Cayó enfermo gravemente; me estuvo llamando hasta la hora... y yo no fui. No obstante, no me arrepiento. Tengo orgullo, es verdad; es lo menos que podemos tener en este mundo de villanos, pero tengo el orgullo mayor de pensar que no lo he hecho sentir a nadie que no lo mereciera. [1393 – f.1]²⁴.

En «El moderno triunfador», de hecho, lamentó que siempre hubiera formado parte de su personalidad sin poder hacer nada al respecto para cambiarlo,

23. Busquets i Grabulosa (1995) registró copias de las cartas de Xavier Benguerel de 7 y 22 de abril de 1966, así como la carta original remitida por Sebastià Juan Arbó de 16 d'abril, «plena de ressentiment» (195), como parte del Fons Xavier Benguerel. Sin embargo, estos documentos no figuran en el inventario de recepción del fondo en la Biblioteca de Catalunya (2015), todavía provisional.

24. Idéntica anécdota, si bien ocultando la identidad de Benguerel, la refirió el novelista en el artículo «Temas de hoy y de siempre. Modestia y orgullo», en que reflexionó sobre las opiniones opuestas que su personalidad había suscitado por parte de dos literatos: por una parte, Baltasar Porcel, que lo había retratado en un artículo reciente (Porcel, 1969: 11) como un escritor modesto, y por la otra, una amistad que afirmaba todo lo contrario: «La opinión de Porcel me sumió en alguna perplejidad; me acordé de otras opiniones, y entre ellas de un escritor ex amigo que difería totalmente de la de Porcel. Según éste, yo era orgulloso, y más aún, de un orgullo satánico, cosa que me dijo a la cara, añadiendo que los que me juzgaban humilde se engañaban de medio a medio. ¡ Yo no sé los motivos que puede tener Porcel para atribuirme esta condición, o esta virtud [...]. ¡ No sé tampoco los motivos que podía tener mi ex amigo para afirmar –y tan rotundamente– lo contrario; una cosa segura es que éste me trató mucho más y más íntimamente, y llegamos a tener –yo lo creía– una buena amistad; pero esto no viene al caso. [...] sospecho que estoy más cerca de mi ex amigo que de mi nuevo amigo, aunque sin llegar al satanismo, porque no está en mi carácter» (Juan Arbó, 1969: 11).

pues devolvía los agravios personales con igual o mayor intensidad, y hasta de manera exagerada²⁵. A este respecto, reconoció que

[e]n cuanto a Benguerel, casi he llegado a creer que en el gesto de invitarme a Chile con él, al final de la guerra, hubo afecto hacia mí y amistad, como lo hubo en nuestra excursión. Yo creo que si he reaccionado con violencia ante los agravios —«las picaduras de los cínifes», decía Baroja—, he sabido también agradecer los beneficios y he respondido con una buena amistad a las amistades buenas. (Juan Arbó, 1982: 288).

Al parecer, Joan Sales terciaría en el conflicto Benguerel-Juan Arbó en favor de este, como parece probar una carta del 25 de julio de 1967 en que el editor adjuntaba un contrato para *Lespera* que dejaba sin efectos el anterior de *Els matuters* y dejaba a las claras que la casa se desvinculaba completamente de los tratos particulares que pudieran tener ambos:

No passis cap ànsia, en absolut, per quantitats que puguis deure a en Benguerel i que aquest, que és un cuco, et vulgui fer creure que són a comptes dels teus drets per futures novel·les. El nostre Club Editor ignora TOTALMENT els teus deutes particulars i no en vol ni n'ha de saber ABSOLUTAMENT RES.

Club Editor només sap que et té donades 20.000 pessetes a compte de *Lespera*. Res més. (AMR, 25.7.1967)²⁶.

El exsocio de la editorial saldría a colación más adelante en otros intercambios a raíz del despido de Rafael Borràs Betriu de Ediciones Alfaguara por su gestión financiera de la edición española de *Gorra de plato* (1969), de Xavier Benguerel, traducida por Lluís Carandell. Según la versión de Sales, Borràs habría pecado de optimista con el éxito de esta empresa sobreestimando las perspectivas de venta. Entre editor y novelista se habría producido una situación irónica, pues si bien Borràs habría satisfecho íntegramente los derechos de una primera edición que daba por amortizada por adelantado, más tarde habría acudido a Benguerel para que le devolviese parte de los anticipos en concepto de préstamo. Así lo narra Sales:

Viceversa, ja vas veure tot el xafarranxo publicitari que en Rafel Borràs va muntar amb *El plat de gorra* d'en Benguerel. Últimes notícies: els capitalistes d'Edicions Alfaguara han despatxat en Rafel Borràs pel desastre econòmic d'*El*

25. El editor Rafael Borràs (2003) confirmó estas impresiones en sus memorias: «tenía una memoria prodigiosa para los que, con razón o sin ella, consideraba agravios» (492).

26. La cláusula cuarta del contrato, firmado por Maria Folch i Pi como titular de Club Editor, estipula que en el acto de firma se abonaron 20000 pesetas en concepto de anticipo sobre los derechos de autor de la obra. No se aclara si la cantidad pagada inicialmente por la casa en virtud del contrato de 26 de octubre 1963 por *Els matuters* había sido reintegrada, si ya se descontaba del monto que percibiría el escritor, o si el pago inicial por esa obra nunca llegó a realizarse, al margen de los tratos con Xavier Benguerel.

plat de gorra. Els capitalistes viuen a Madrid, i és això el que va fer que no se n'adonessin fins fa poc de la pasterada. Resulta que el camarada Rafel Borràs (camarada failangista: els seus padrins de boda van ser la Pilar Primo i en Serrano Súñer) ja havia pagat a en Benguerel Pts. 90.000.00 (NORANTA MIL PESSETES!!!) de drets d'autor, donant per venuda tota la 1.^a edició i la meitat de la segona, i havia gastat altre tant i més i tot en propaganda, quan els gerents descobreixen que la segona edició estava íntegrament al magatzem i que de la primera encara n'hi havia més de la meitat per vendre! Amb el petit detall següent: cada vegada que el camarada Borràs, pagant els capitalistes, satisfieia a en Benguerel uns quants mils duros de «drets d'autor», al cap d'un parell de dies li fotia un bon sablasso –i el nostre gran Benguerel, tan curtit contra tota mena de sablistes, a n'aquest no li podia pas dir que no... Pots comptar els capitalistes quan van anar ensumant tot aquest tinglado! (AMR, 21.9.1967).

La respuesta de Juan Arbó a las novedades con respecto de este asunto pone de manifiesto que, casi un año y medio después de la ruptura, se mantenía firme en su postura. El conocimiento de estos hechos a través de terceros lo reafirmaba en sus convicciones, pues recibía con cierta complacencia las malas noticias sobre el mal desempeño de sus empresas literarias²⁷:

el del «nostre» amic m'ha agradat. Estava segur que s'acabaria així. El que m'ha estranyat és el dels «sablassos» de l'altre; l'explicació està sense dubte en el gran negoci que farà: sempre sortia guanyant. M'agradarà parlar-ne amb tu. [...] En una de les teves cartes em parlaves, o al·ludies, a deutes, o a quantitats avançades de Benguerel; en efecte, m'havia avançat 6.000 pessetes; jo creia que eren a compte de *L'espera* (ja saps que les del contracte eren per a *Els matuters*). Va resultar que no, i així que vaig cobrar el Blasco Ibáñez, va

27. Rafael Borràs (2003: 370) abordó en sus memorias su relación con Xavier Benguerel, que trató como una amistad admirada, entrañable y fructífera profesionalmente. Encuadró sus inicios en las ediciones de *La veritat del foc* (1967) y *Gorra de plat* (1967) para dos colecciones de literatura catalana de Alfaguara, «La Novel·la Popular» y «Ara i Ací», respectivamente, como delegado de la casa en Cataluña desde octubre de 1965 hasta junio de 1967. La empresa de *Gorra de plat* fue uno de los mayores éxitos en la carrera de Benguerel en las letras. Esta excelente acogida habría motivado su traducción al español, que no habría conocido la misma suerte. Borràs (2003) mencionó la cuestión de forma muy tangencial: «¿Y cuál fue el resultado de aquella operación encaminada a dar a conocer a Benguerel al público de habla castellana? El tema es demasiado importante para despacharlo de manera apresurada, y convendría enmarcarlo en un contexto más amplio: el de la acogida, en general, que tiene la literatura catalana *más allá*. Dejemos constancia, sólo, de la admirada sorpresa con que muchos leyeron a Benguerel en la lengua de Cervantes, lo que no dejó de producirme un punto de irritación al pensar que habían pasado tantos años sin que nadie –*más allá*– se hubiese tomado la molestia de enterarse de que había un escritor como Benguerel» (Borràs, 2003: 374). El editor trató su marcha de Alfaguara, como un cambio de rumbo profesional propiciado por la oferta de dirigir el departamento comercial de Ediciones Nauta. Las memorias de Borràs ponen de manifiesto asimismo las tiranteces de su relación con Joan Sales por entonces (259-262).

escriure'm una carta reclamant-me-les i de tal manera (ja el coneixes) que em va fer botar. Li vaig enviar de seguida les 6.000 amb una carta que –jo ja ho sabia– no li va agradar. Amb ell, doncs, no tinc cap deute i espero que no el tindrè mai. (IEC, 23.9.1967).²⁸

Si bien los caminos de Benguerel y Juan Arbó quedaron para siempre separados, no así los del rapitense y Rafael Borràs, que mantuvieron siempre cierta cordialidad, como acredita la correspondencia entre ambos²⁹. Las acusaciones vertidas por Sebastià Juan Arbó en *Los hombres de la ciudad* no conocieron réplica por parte de Xavier Benguerel en público, a pesar de que había sido una de las figuras más difamadas en sus memorias.

Conclusiones

El desarrollo de esta amistad constituye un ejemplo de intersección entre historia personal e historia de la literatura en un momento complejo de construcción y disputa de las narrativas personales y colectivas. Lo aparentemente anecdótico o circunstancial es a menudo reflejo de procesos de fondo, que, en este caso, fueron determinantes para situar al narrador de las Tierras del Ebro en un lugar determinado del canon literario, jugando sin duda en detrimento de la recepción de su novelística y en la manera como se ha estudiado posteriormente su trayectoria. La forma cómo desde el exilio Benguerel transmitió su propia imagen del que fuera otrora un amigo –sintomática de cómo desde un grupo relevante de la intelectualidad catalana se percibieron sus decisiones profesionales–, y cómo, a su regreso, una vez rotos ya todos los puentes que los unían, Juan Arbó trató su figura en las diferentes reescrituras de sus memorias y en la versión publicada, es indicativa de algunas de las dinámicas que operaron entre los escritores que se exiliaron y los que permanecieron en el interior. Juan Arbó moldeó materialmente el relato de su relación con el exilio literario y sus autorrepresentaciones en sus textos memorialísticos en función de su búsqueda de legitimidad personal y como forma de autodefensa frente a hostilidades externas, reales o percibidas. Sus decisiones y el rumbo de su trayectoria a lo largo de la posguerra –su permanencia en España, su

28. Sales compartió estas mismas confidencias con Mercè Rodoreda en relación con Sebastià Juan Arbó en una carta de 28 septiembre de 1967 empleando su sarcasmo habitual: «[Sebastià Juan Arbó] està encantat dels tractes que li fem, de l'interès que ens hi prenem i de les xafarderies que li expliquem d'en Benguerel –a qui, com que són amics de tota la vida i li ha clavat molts sablassos, no pot sofrir ni veure» (Casals, 2008: 364).

29. También es visible en las memorias del editor (véanse Borràs, 2003: 69-70 y 118). Como director literario de Planeta y responsable de la colección «Espejo de España», Borràs fue uno de los nombres detrás de la publicación de *Los hombres de la ciudad*.

bilingüismo, sus amistades con escritores falangistas, su participación en la vida social, mediática y propagandística del régimen...– no pasaron desapercibidas, y fue objeto a raíz de ellas de un intenso cuestionamiento que no solo operó en el plano personal, sino que determinó una cierta marginación crítica que continúa vigente.

Más allá de la disputa concreta con Xavier Benguerel, la presente aproximación señala una vía metodológica útil y complementaria al uso de fuentes epistolares y hemerográficas: el estudio de los textos memorialísticos desde una perspectiva genética. Este enfoque en los procesos de variación textual a través de los autógrafos originales de creación permite acceder a valoraciones personales e información de alcance histórico-literario inédita, ocultada deliberadamente por el autor a lo largo del proceso de revisión de la obra previo a su publicación. Estas variantes objetivan el proceso material de construcción de la memoria privada, en virtud del cual el autor selecciona o altera los contenidos en función de sus intereses personales.

Xavier Benguerel asistió junto a otras personalidades de las letras y de la política –Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Castellet, Joan Granados, José Manuel Lara Hernández, Mercè Sala, Tomás Salvador, Josep Tarradellas, Joaquim Ventalló...– al funeral de Sebastià Juan Arbó, celebrado en la basílica de Santa María del Mar el 3 de enero de 1984 (*El Correo Catalán*, 1984: 30 y *Diario Español*, 1984).

Bibliografía citada

- Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Comarcal del Montsià.
 Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Municipal de la Ràpita.
 Fondo Joan Fuster en el Espai Joan Fuster.
 Fondo Joan Sales i Vallès en el Institut d'Estudis Catalans.
 ALBÓ, Daniel [BENGUEREL, Xavier] (1948), «Llibres de Barcelona», *Germanor. Revista dels Catalans de Xile*, 526-527, pp. 29-30.
 BENGUEREL, Xavier (1982), *Memòria d'un exili Xilè (1940-1952)*, Barcelona, Edicions 62.
 BORRAS, Rafael (2003), *La batalla de Waterloo. Memorias de un escritor*, Barcelona, Ediciones B.
 BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1995), *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
 BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (ed.) (1999), *Xavier Benguerel. Joan Oliver. Epistolari*, Barcelona, Proa.

- CAMPS I ARBÓS, Josep (2010), «Epistolari entre Xavier Benguerel i Ramon Xuriguera (1931-1945)», en *Estudis de llengua i literatura catalanes (LXI). Miscel·lània Joaquim Molas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 71-87.
- CORREGER, Montserrat (2011), *Domènec Guansé, crític i novel·lista: entre l'exili i el retorn*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- D'AUBARÈDE, Gabriel (1954), «Revista de Llibres», *Germanor. Revista dels Catalans de Xile*, 589, p. 8.
- EL CLUB DELS NOVEL·LISTES (1965), «Cartas a *La Vanguardia*. La economía del «Club dels Novel·listes»», *La Vanguardia Española*, 12 de agosto, p. 10.
- «Entierro de Sebastián Juan Arbó» (1984), *Diario Español*, 4 de enero.
- FERRÉ I TRILL, Xavier (2006), «Martí Domínguez-Joan Sales, entre la nació i l'edició», *Aiguadolç. Revista de Literatura*, 32, 105-124.
- Fons Xavier Benguerel i Llobet. Inventari de recepció de fons* (2015), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1999), «Cruce de líneas. La lotería de la posteridad», *La Nueva España*, 25 de marzo, p. 91.
- G., M. (1965). «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías», *La Vanguardia Española*, 8 de julio, p. 54.
- GUANSÉ, Domènec (1966), *Abans d'ara. Retrats literaris*, Barcelona, Proa.
- GUANSÉ, Domènec (1947), *Retrats literaris*, México D. F., Catalònia.
- «Homenatge a Jacint Verdaguer en el centenari de la seva naixença. Conferències de Mariano Latorre» (1945), *Germanor*, 499, pp. 26-30.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969), «Temas de hoy. Modestia y orgullo», *La Vanguardia Española*, 20 de septiembre, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1976), «Temas del recuerdo. El fin de la guerra», *La Vanguardia Española*, 7 de mayo, p. 17.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1976a), «Notas del recuerdo. La paz», *La Vanguardia Española*, 21 de mayo, p. 17.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1976b), «Temas del recuerdo. La vuelta última», *La Vanguardia Española*, 12 de junio, p. 15.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1980), «Del tema de las letras (I). Críticas al uso», *La Vanguardia*, 8 de abril, p. 4.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1980a), «El tema de las letras (II). Críticas al uso», *La Vanguardia*, 27 de mayo, p. 8.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1982), *Memorias: los hombres de la ciudad*, Barcelona, Planeta.
- «Libro catalán. Panorama de actividades literarias, editoriales y librerías» (1965), *La Vanguardia Española*, 10 de junio, p. 11.
- MATAS ROCA, Marta (2021), *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*, Universitat Rovira i Virgili.

- PARERA RODRÍGUEZ, Caterina (2016), *Xavier Benguerel i Llobet. Obra novel·lística de la primera etapa (1929-1953)*, Universitat de Barcelona.
- PORCEL, Baltasar (1969), «Los trabajos y los días. Sobre automóviles y cerdos», *La Vanguardia Española*, 3 d agosto, p. 11.
- SALES, Joan y RODOREDA, Mercè (2008), *Cartes completes (1960-1983)*, ed. Montserrat CASALS, Barcelona, Club Editor.
- «Tarradellas, en los actos fúnebres por el escritor Sebastià Juan Arbó» (1984), *El Correo Catalán*, 4 de enero, p. 30.
- VENY-MESQUIDA, Joan Ramon (2023), «La crítica filológica como provocación a la ciencia de la literatura», en María MARTÍNEZ DEYROS (coord.), *La materialidad de la escritura poética en los archivos literarios de autores contemporáneos hispanoamericanos*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 23-25.
- «Xavier Benguerel ha guanyat el Premi Ignasi Iglésies 1936» (1936), *Última Hora. Informació, Crítica, Reportatge*, 19 de diciembre, p. 4.

Jorge Marín en la prensa de la España franquista

Jorge Marín in the press of francoist Spain

Esther LÁZARO SANZ

Resumen

Autoría:

Esther Lázaro Sanz
Universitat Autònoma de Barcelona, España
Esther.Lazaro@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0002-7250-0237>

Citación:

LÁZARO SANZ, Esther (2026). «Jorge Marín en la prensa de la España franquista», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 157-178. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29822>

Financiación:

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 31/05/2025

Fecha de aceptación: 17/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Esther Lázaro Sanz

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Jorge Marín, pseudónimo para la obra en castellano de Josep Manyé, es uno de los periodistas que, desde su exilio en Gran Bretaña, más difundió en el ámbito hispánico los usos y costumbres de la sociedad inglesa, especialmente desde las emisiones en español y en catalán de la BBC, pero también en la prensa española. Corresponsal de la revista *Destino* durante dos décadas y media, sus colaboraciones en otras cabeceras durante los años de la dictadura han pasado desapercibidas hasta el momento. Este trabajo se propone recoger cómo fueron estas colaboraciones, insertas, en su mayoría, en el periodismo cultural y de qué trataban estos textos periodísticos de Marín publicados en la España franquista en cabeceras como *Revista*, *La Vanguardia Española*, *Historia y Vida* y *Jano*.

Palabras clave: Jorge Marín; Josep Manyé; periodismo; exilio republicano español; exilio catalán; Gran Bretaña; prensa; franquismo; siglo XX.

Abstract

Jorge Marín, the pseudonym under which Josep Manyé published his work in Spanish, was one of the journalists who, from his exile in Great Britain, most actively disseminated knowledge of English society's customs and social practices within the Spanish-speaking world. He did so primarily through the BBC's Spanish and Catalan broadcasts, but also through the Spanish press. As a correspondent for the magazine *Destino* for more than twenty-five years, his contributions to other periodicals

during the years of the dictatorship have so far remained largely unnoticed. This study aims to examine these collaborations—most of them belonging to the field of cultural journalism—and to analyze the subjects addressed by Marín's journalistic writings published in Francoist Spain in outlets such as *Revista*, *La Vanguardia Española*, *Historia y Vida*, and *Jano*.

Keywords: Jorge Marín; Josep Manyé; journalism; Spanish republican exile; catalan exile; Great Britain; press; Francoism; 20th Century.

Introducción

José Manyé, más conocido en el ámbito hispánico por su pseudónimo, Jorge Marín, es seguramente uno de los grandes introductores del mundo británico del siglo XX en la Cataluña de posguerra¹. Como se verá, sus circunstancias le sitúan entre los cientos de miles de españoles que no pudieron vivir en su país a partir de 1939 a causa de la victoria del llamado bando nacional. Así, Manyé convirtió su situación en el exilio en Gran Bretaña en su baza temática para muchas de las piezas periodísticas que le convertirían, con el tiempo, en un habitual corresponsal de publicaciones periódicas de la España franquista, en un observador que transmitía al público español las particularidades de la sociedad británica que le acogió.

Semblanza de Josep Manyé

Como recogen las notas biográficas más extensas que sobre él se han publicado en los últimos años (Boix i Navarro, 2009; Lázaro Sanz, 2020), Manyé nació en Barcelona en 1908. Su abuelo fue uno de los fundadores de la Hispano-Suiza y su padre tenía negocios de maquinaria, así que, casi por imposición familiar, estudió ingeniería industrial, aunque él mismo reconocía que su verdadera vocación fue siempre el periodismo. En una entrevista en *La Vanguardia* en 1994, año en que fue nombrado por la reina Isabel II de Inglaterra Miembro Honorario de la Orden del Imperio Británico, afirmaba que ya de pequeño sentía «fascinación por los periodistas que se reunían en las tertulias literarias del Port de la Selva, donde se congregaban las mejores plumas del país», y que recordaba también que su primer reportaje lo escribió a los 12 años, para sí mismo, y lo ilustró con estampillas de goma (apud. Madueño, 1994: 2).

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

De hecho, tal vez su carrera como ingeniero hubiera durado más de lo que duró de no ser por el exilio. Aunque hizo algunos pinitos como periodista en diferentes emisoras catalanas en los años treinta (Casasús, 1993: 31), en realidad fueron las circunstancias en que vivió la Guerra Civil y su posterior condición de refugiado republicano las que lo empujaron a dedicarse a su verdadera pasión. Manyé no formó parte del grueso de republicanos que abandonó el país al final de la guerra, en 1939, sino que, gracias a su dominio del inglés, en 1937 se fue a trabajar a Londres como delegado de la Conselleria d'Economia de la Generalitat, dentro de la Junta de Comercio Exterior de Cataluña, y como comercial de productos agrícolas. La victoria franquista en la guerra le impidió volver a España debido a su vinculación con la República y con el gobierno de Lluís Companys, y es así como pasa a engrosar las nóminas de exiliados republicanos en el país anglosajón.

Sus primeros años como «exiliado forzoso» (apud. Madueño, 1994: 2), como él mismo se denomina, fueron duros, especialmente en el terreno laboral, ya que, de repente, se encontró sin trabajo, sin poder volver a España, y empezó a trabajar dando clases de español a cinco chelines la hora (apud. Madueño, 1994: 2). Trabajó también como traductor y colaborador de la librería y editorial The Dolphin Book Co., que había inaugurado en 1934 otro catalán, Joan Gili i Serra. Pero en 1941 cambió su suerte cuando se enteró de que la BBC convocaba un concurso para contratar locutores para sus emisiones en español. Se presentó y ganó una plaza en la emisora que hizo que su situación laboral y económica en el exilio se estabilizara. Trabajó en la BBC durante casi treinta años, desde 1941 hasta 1970, cuando se jubiló. Justamente su trabajo radiofónico en la cadena pública británica es uno de los hitos en su carrera profesional que más se le reconoce, porque durante estas cerca de tres décadas llevó a cabo proyectos de relevancia, sobre todo para el exilio catalán, y logró ganarse el prestigio de sus compañeros de gremio.

Durante esos años compaginó su trabajo radiofónico con la prensa, publicando tanto en Inglaterra como en España y Latinoamérica. Publicó también como Jorge Marín cuatro libros ensayísticos o de no ficción, tres de ellos recogiendo parte de sus artículos aparecidos en prensa, como son *Historia y anecdotario de La Coronación en Inglaterra* (1953), *¡Los ingleses son así!* (1956), *La Venus de Trafalgar Square* (1976) (traducción del catalán *Una Barcelona a Anglaterra i altres reportatges*, publicado en 1957 y firmado con su verdadero nombre) y *Margarita de Windsor* (1960), una biografía de la hermana de la reina Isabel II. Según indica su viuda, Mercè Boix (2009: 6), dejó inéditos un ensayo, titulado *El elogio de la bibliofilia*, y una novela que escribiera en 1958, *En la masa de la sangre*.

En 1979 decidió volver a Barcelona, tras más de cuarenta años de exilio, y allí siguió colaborando, como veremos, con la prensa de la ciudad, pero se encargó también de tareas de asesoría y organización para RTVE y participó en la puesta en marcha de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, lo que actualmente conocemos como Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. En sus últimos años recibió numerosos premios por su trayectoria profesional, como el Premio Ondas, la Creu de Sant Jordi o, por su labor en la BBC, el ya mencionado Miembro de la Orden del Imperio. Murió en su ciudad natal, en Barcelona, en el año 2000.

Su labor periodística en la BBC

Como se ha indicado antes, las labores periodísticas más relevantes de Josep Manyé como Jorge Marín estuvieron muy relacionadas con el periodismo radiofónico y su labor en la BBC, donde coincidiría con otros nombres destacados del exilio republicano como Arturo Barea o Rafael Martínez Nadal. De hecho, es precisamente en el contexto de su incorporación a la cadena pública británica, en 1941, que nace su alter ego castellano:

Fue un día en el que estaba a punto de emitir un reportaje. El realizador me preguntó si tenía familiares en España y le dije que sí. 'Entonces mejor que cambie de nombre, pues de lo contrario tendrán problemas'. Tuve un par de minutos antes de saltar al aire, como se dice en la radio, para inventarme un pseudónimo. Elegí uno que no alterara mis iniciales. Y me autobauticé Jorge, que es el patrón de Cataluña e Inglaterra, y Marín, porque yo amo el mar (*apud.* Madueño, 1994: 2).

La advertencia del realizador tiene sentido si tenemos en cuenta que, durante la segunda guerra mundial, tanto la BBC como quienes trabajaban allí eran claramente aliadófilos y, por ende, antifranquistas. El mismo periodista exiliado distingue entre él y su otro yo: «Marín es el oficio, el trabajo, la distancia profesional, el idioma castellano. Manyé es lo nuestro, la identidad, lo catalán, el ámbito de lo privado, el corazón» (*apud.* Madueño, 1994: 2). Efectivamente, toda su producción periodística en castellano, desde sus inicios en la BBC hasta las piezas que firmó poco antes de morir, apareció bajo el nombre de Jorge Marín, mientras que Josep Manyé lo reservó para su producción escrita en catalán.

Uno de los proyectos más relevantes que Manyé llevó a cabo en la BBC, y uno de los hitos de su carrera periodística, fueron las emisiones en catalán desde el Servicio Europeo de la cadena, de las que se encargó durante diez años, entre 1947 y 1957, así como las emisiones en gallego y en euskera que también impulsó. Estas emisiones suponen todo un acontecimiento para el mundo de

la radiodifusión en catalán, en vasco y en gallego desde el exilio republicano, que llegaba también a la España franquista. De hecho, como señala Josep M.^a Casasús (1996: 413-418) en uno de los primeros trabajos sobre Marín y sobre sus emisiones catalanas en la BBC, aquel primer programa, la noche del 7 de abril de 1947, supuso la primera vez durante la posguerra que se oía hablar en catalán por la radio, y tuvo un fuerte impacto tanto en Cataluña como también en la diáspora republicana catalana. Sin embargo, entre el exilio republicano español hubo también voces en contra de las emisiones en catalán, como señala Josep Trueta en sus memorias², y como reconoce el propio Manyé en entrevistas en los años noventa:

Fue un trabajo complejo [las emisiones en catalán], pues fueron los mismos españoles exiliados, como Salvador de Madariaga, los que se oponían. Yo lo planteé como una reivindicación de las cuatro lenguas hispanas, y finalmente lo conseguimos con el compromiso de hablar primero en castellano y después, el mismo texto, en cada una de las otras lenguas. Era absurdo e irracional, como puede imaginar, pero era la condición, y la acepté. Como anécdota ahora puedo contar que mi pequeña venganza diaria consistía en hacerlo al revés. [...] Implicué a los profesores de lenguas románicas de las más prestigiosas universidades británicas y conseguí que la Orquesta de la BBC me grabara como sintonía del programa la obra «Montjuïc», del compositor inglés Benjamin Britten. ¡Hasta el director del British Museum habló en catalán en la radio! Son esas cosas increíbles que a veces ocurren: resulta que este hombre, sir Henry Thomas, era muy amigo de Magí Morera i Galicia, que traducía a Shakespeare, y de esa amistad nació su interés por el catalán (*apud*. Madueña, 1994: 2).

El impacto positivo de esas emisiones no pasó desapercibido para el régimen franquista, que finalmente consiguió, en 1957, que se suspendieran, a pesar de su audiencia, debido a las presiones políticas de la embajada española en Londres. Estas emisiones en catalán eran programas quincenales, de temática generalmente cultural, en los que participaban tanto personalidades en el exilio, como Pau Casals, Carles Pi i Sunyer o Josep Trueta, entre otros, como en el interior, es decir, residentes en la Cataluña franquista que enviaban de

2. «La reacción española en Inglaterra fue inesperada por la agresividad. Incluso mi vecino liberal, Salvador de Madariaga, se dirigió a las autoridades inglesas diciendo que había que suspender las emisiones “porque aún harían aumentar la intransigencia militar y franquista contra Cataluña”. No valía que les hiciéramos ver que la BBC radiaba en castellano seis horas y quince minutos diarios, y solo diez minutos cada dos semanas en catalán. Con este motivo se produjo una especie de unidad “nacional castellana”: los secretarios de Negrín en Londres y los falangistas de turno de la embajada española, unos tras los otros, desfilaron por el Foreign Office airados por el insulto que se le hacía al castellano» (Trueta, 1978: 296). [Traducción propia del catalán].

manera anónima y por correo diplomático, desde el consulado británico en Barcelona, las grabaciones para el programa (Boix i Navarro, 2009: 5)³. Como apuntábamos, su suspensión por razones políticas da también muestra del cambio de actitud de Inglaterra respecto al gobierno de Franco, ya que España, además, había ingresado en la ONU un par de años antes. Este cambio fue algo que el propio Manyé comentaría en sus textos periodísticos años después, como se señalará más adelante.

Su labor periodística en la prensa

Si nos fijamos ahora en su trabajo en la prensa –además de algunas piezas en inglés en periódicos locales como *The Cornish Times*, por ejemplo, donde publicó uno de sus artículos más célebres, «Una Barcelona en Inglaterra»–, fue también el corresponsal en Londres de varias publicaciones internacionales, algunas tan destacadas como el periódico mexicano *Excélsior* o el argentino *Clarín*. Sin embargo, donde Marín llevará a cabo el grueso de su producción escrita es en el semanario *Destino*, una de las revistas de referencia entre la intelectualidad y el mundo cultural de la España franquista. Como se recoge en numerosas publicaciones dedicadas a esta revista (Geli y Huertas Clavería, 1990; Civit Llord, 2012; Ripoll Sintes, 2012 y 2015), *Destino* empezó siendo una cabecera falangista, fundada en Burgos durante la Guerra Civil, en 1937, y acabó convirtiéndose en una revista liberal, europeísta y crítica con la dictadura, lo cual provocó que varios de sus números fueran secuestrados por la censura por los artículos que incluían. Alguno de los que motivaron estos secuestros estaba firmado, justamente, por Jorge Marín⁴. Su nombre destacado en las páginas del semanario, de hecho, cobra todo el sentido si se piensa en ese afán de apertura y en ese sesgo cosmopolita a los que aspiraba la publicación a partir de mediados de los cincuenta, en la que Marín empezó a colaborar por invitación del director, Josep Vergés.

Las asiduas colaboraciones del periodista exiliado en *Destino*, donde escribió de manera habitual entre 1955 y 1980 como corresponsal londinense de la revista, han sido estudiadas previamente por Marçal Sintes-Olivella y

3. Para más información sobre el formato del programa, cf. Casasús, 1996: 413-418, donde se puede encontrar también el guion de una de las emisiones catalanas.

4. El 19 de septiembre de 1975 se secuestró el número semanal de *Destino*, a pesar de que, como informó la prensa del momento, el número había sido presentado dos días antes «al depósito previo. Fuentes allegadas a «Destino» creen que el secuestro podría obedecer a una entrevista al abogado madrileño Gregorio Peces-Barba, que trata del ilegal PSOE, realizada por Jorge Marín, y que fue radiada a través de la BBC de Londres» («Secuestro...», 1975: 27). El incidente queda recogido también en Geli y Huertas Clavería (1990: 116, 163).

Agustí Colomines i Companys (2019). En su trabajo conjunto, ambos autores ofrecen una visión general de las aportaciones de Jorge Marín al semanario, de entre las que destacan, por un lado, los reportajes, a menudo organizados en series, y muchos de ellos considerados grandes ejemplos de periodismo de investigación; y, por otro, los artículos breves que aparecían en la sección «Al pie del Big Ben», muy popular, donde Marín describía los usos y costumbres de su sociedad de acogida. De hecho, otras de las piezas habituales fueron las crónicas de costumbres, las de viajes, las semblanzas y las entrevistas.

La gran mayoría de sus textos en *Destino*, seguramente por la propia naturaleza de la revista, se insertan en el periodismo cultural, en un sentido amplio, y encontramos numerosos artículos sobre cuestiones literarias y artísticas, en especial relacionadas con las artes plásticas. También desde el terreno cultural llevó a cabo una labor consciente por acercar al lector español a las tradiciones británicas y la forma de vida de la sociedad inglesa, pasando, lógicamente, por su historia como algo inseparable a su cultura. En el fondo, esos textos aparentemente inocuos, en cuanto a cuestiones políticas se refiere, no dejaban de suponer una ligera amenaza para el régimen, porque, como apuntan Sintés-Olivella y Colomines i Companys, «eran una auténtica ventana abierta a una sociedad, la británica, plenamente democrática, lo que, por contraste, encerraba una crítica a la dictadura española» (2019: 170). La vasta producción periodística de Jorge Marín en *Destino*, con la variedad de temas y de géneros que cultiva a lo largo de su colaboración ininterrumpida durante veinticinco años, merecen, sin duda, un estudio pormenorizado de algunas de estas piezas destacadas de su obra en prensa.

Sin embargo, en este trabajo nos proponemos indagar acerca del resto de sus colaboraciones en la prensa de la España franquista, dado que la de *Destino* es, y con razón, la que más se conoce, pero también se le atribuyen colaboraciones como corresponsal de *La Vanguardia Española*, así como en algunas revistas menores en los años sesenta y setenta. Con el objetivo de determinar exactamente cuáles fueron estas colaboraciones y sobre qué versaron, se ha llevado a cabo un vaciado hemerográfico cuyo resultado ha permitido localizar textos periodísticos suyos en cuatro publicaciones, a saber: *Revista*, *La Vanguardia Española*, *Historia y Vida* y *Jano*.

Jorge Marín en *Revista*

Contrariamente a lo que podría parecer, no es en *Destino* en 1955 que aparece por primera vez la firma de Jorge Marín en la prensa de la España de posguerra, sino que lo hace un par de años antes y en la cabecera rival, *Revista. Semanario de información, artes y letras* (cuyo primer título fue *Revista. Semanario de*

actualidades, arte y letras). Dicho semanario había sido fundado en 1952 en Barcelona por el industrial catalán Albert Puig Palau y, durante su primera etapa, de 1952 a 1954, estuvo dirigido por Dionisio Ridruejo. El poeta e intelectual fue una figura relevante en el proyecto de esta publicación periódica, ya que «fue quien preparó su línea editorial y el que reclutó a la mayoría de los colaboradores» (de la Nuez Santana, 2018: 277). A pesar de que Ridruejo abandonó la dirección del semanario hastiado por las dificultades que le planteaba la censura (de la Nuez Santana, 2018: 277), la revista mantuvo, en la medida de lo posible, el afán cultural, cosmopolita y más o menos aperturista con que había sido creada, siguiendo la estela de publicaciones de los años treinta como *Mirador*, en la misma línea que *Destino* (Mainer, 2005: 408), como ya hemos señalado.

Las colaboraciones de Marín se insertan todas en esta primera etapa de *Revista* bajo el mando de Ridruejo. Su primera pieza se publicó en septiembre de 1953 (núm. 73) y la última en noviembre de 1954 (núm. 133), con una periodicidad variable. Fueron un total de once artículos, crónicas y reportajes en los que Marín escribía claramente como corresponsal londinense, ya que todos, como era habitual en el periodista, plantean temáticas británicas o que comentan la presencia de cuestiones culturales españolas en Inglaterra. Lo dejaba claro tanto la página en la que aparecían la mayoría de sus textos, la quinta, dedicada a las piezas internacionales; como la firma que acompañó ya al primer artículo, donde constó «Por nuestro corresponsal Jorge Marín» (Marín, 1953a); así como también el título de la cabecera de su sección durante 1953, «Desde Londres», acompañado por la silueta del Big Ben en blanco sobre negro a partir de la tercera colaboración. A pesar de que todos los textos tienen en común su contexto británico y su afán de divulgación cultural, Marín los dedica a temas tan dispares como el teatro o las finanzas, pasando por las artes plásticas o las construcciones de alto *standing*. En cualquier caso, las piezas que aparecen en *Revista* también adelantan, en su mayoría, la línea de contenidos que seguirá y desarrollará después en la revista de Vergés.

De entre las piezas más enfocadas a cuestiones artísticas, encontramos su primera colaboración, titulada «El Festival de Edimburgo» (Marín, 1953a), que el catalán dedicó a la séptima edición del mítico festival artístico internacional, del que ofrece una crónica de su desarrollo y de los principales espectáculos musicales, operísticos, teatrales, dancísticos y cinematográficos, así como de los artistas que los llevaron a cabo. También publicó una crónica detallada y extensa, a la que la revista dedicó una página prácticamente completa, a la temporada teatral shakespeariana en Stratford-upon-Avon, la localidad del celeberrimo dramaturgo. En «Shakespeare en su pueblo natal» (Marín, 1954b),

el periodista ofrece primero una descripción del pueblo y su conexión con el Bardo, quien vivió allí tanto en su infancia como en su madurez, para pasar a enumerar las atracciones turísticas que se ofertan en relación con la vida del poeta. La parte final del artículo está dedicada, en cambio, a su obra dramática y, en concreto, a los montajes que durante seis meses se pueden ver en el moderno teatro del pueblo, donde confluyen los y las grandes intérpretes del país en las tablas, y las personalidades políticas, intelectuales y artísticas en el patio de butacas. Otro autor al que dedicó una doble columna en su última colaboración en *Revista* es el filósofo Bertrand Russell, de quien reseñó dos de sus publicaciones recientes, *Human Society in Ethics and Politics* y el libro de relatos *Nightmares of Eminent Persons and Other Stories* (Marín, 1954f). El periodista prestó mayor atención a esta última, que clasifica en el «género casi extinto del “Cuento filosófico” de Voltaire o Diderot» (*ibid.*: 5), y sitúa a Russell entre los maestros del cuento dieciochesco por su forma y la narrativa fantástica de Wells, pero en clave pesimista, por su contenido.

Su quinto, su octavo y su décimo texto giran en torno a las artes plásticas. En «La exportación de obras de Arte» (Marín, 1953e), el exiliado comparte la biografía novelesca del marchante de arte inglés Joseph Duveen; en «Escultura y paisaje» (Marín, 1954e) –publicada como pieza central en la sexta página, dedicada en ese número al arte–, el periodista habla de tres exposiciones escultóricas al aire libre y reseña en especial la última de ellas, en los jardines de Holland House, de los que señala que «acaban de pasar a ser del dominio público» (*ibid.*: 6), cosa que aprovecha para hablar tanto del espacio expositivo, es decir, los jardines y la historia de la casa a la que pertenecían hasta entonces, como de las obras expuestas. Finalmente, en «Goya en Londres» (Marín, 1954c) reseña la exposición que el Consejo de las Artes organizó en la capital británica, dedicada a los «dibujos, aguafuertes y grabados» (*ibid.*: 12) de Goya, desconocidos hasta entonces por el público británico. En este texto, que ocupa la mitad superior de la contraportada de la revista, Marín no solo ofrece la reseña de la exposición, sino que traza también un breve estudio de la obra pictórica del artista liberal. Para ello, se apoya en citas de otros nombres españoles, contemporáneos suyos, como el crítico de arte Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), exiliado en México⁵, o el de Federico García Lorca. Nos resulta evidente que el hecho de que un artículo

5. Aunque Marín escribe «Juan del Encina», como el autor renacentista, no hay duda de que se refiere al crítico Juan de la Encina, porque, efectivamente, las palabras que parafrasea coinciden con las publicadas por el exiliado republicano en un volumen editado por la Casa de España en México, en 1939, que recoge cuatro conferencias del crítico dedicadas a Goya (Encina, 1939).

de estas características —es decir, dedicado a un artista que también fue exiliado en sus últimos días, y en el que aparecen nombres claramente vinculados con la Segunda República, como el de Lorca, asesinado por los fascistas, o el de Encina, exiliado republicano como el propio autor de la pieza— aparezca en la contraportada, que es la segunda página más importante de una publicación periódica, es algo significativo en la España franquista de 1954.

De hecho, Marín publicará en la contraportada durante dos semanas seguidas, aunque el siguiente artículo en ocupar ese espacio lo hace sólo en la columna izquierda de la página y trata de un tema totalmente distinto: el servicio de transporte de pasajeros en helicóptero desde el centro de Londres hasta el aeropuerto (Marín, 1954d). En este texto, al único español al que cita es Juan de la Cierva, ingeniero y político, de quien está probada su implicación en el golpe de Estado militar de 1936 (Viñas, 2021). De hecho, tres meses y medio después de la publicación de esta pieza, Franco le concederá a de la Cierva el título de conde de manera póstuma. La diferencia en el tono de los dos artículos y en la selección de nombres propios que en ellos aparecen podría responder a un intento de contentar a la censura después de que esta les hubiera dado un toque de atención por el texto publicado en el semanario anterior⁶.

Los cuatro artículos restantes de los publicados por Marín en *Revista* se insertan también en esta línea de contenidos más relacionados con aspectos de la vida y la sociedad inglesa, y forman parte de la columna con su sección en la página de internacional, que comparte, según el número, con algunos de los demás corresponsales de la revista por el mundo, como José M.^a Valverde en Roma, Michel Perrin o Henri Rochon en París, Carmen Castro en Nueva York o Fernando Frade en Tetuán. Estos artículos en «Desde Londres» los dedica Marín a la historia de las mansiones de la campiña inglesa y su uso contemporáneo (Marín, 1953b); a compartir la logística universitaria de las dos grandes sedes del conocimiento, Oxford y Cambridge (Marín, 1953c); a la historia de la bolsa inglesa con motivo de la tribuna pública recién inaugurada que permitía que la gente pudiera contemplar «de lejos» los trabajos bursátiles (Marín, 1953d: 5); y una pieza algo más extensa, a tres columnas, donde habla del efecto que causa la niebla persistente en Londres y cómo afecta a la vida allí (Marín, 1954a).

6. Los artículos publicados en revistas quedaban ligeramente al margen de las consignas e inserciones de textos obligatorios que la censura aplicaba a la prensa diaria (Sinova, 2006: 72-90). Los semanarios presentaban sus textos una vez a la semana y, en este espacio, había lugar para cierta negociación, hecho que, al menos en la producción radicada en Barcelona, establecía marcadas diferencias de trato entre publicaciones (Guillamet, 1996: 64-78).

Jorge Marín en *La Vanguardia Española*

Si nos centramos ahora en *La Vanguardia Española*, sorprende comprobar que, en realidad, esa colaboración durante los años del franquismo con el periódico catalán de tirada nacional, uno de los más destacados del país, se reduce a cinco textos publicados entre el 17 de enero y el 9 de marzo de 1965. Es decir, que su colaboración con dicha cabecera duró menos de tres meses. En una sección que titularon también «Desde Londres», el periodista exiliado publicó cinco artículos que, a diferencia de lo que escribía por esas mismas fechas en *Destino*, estaban dedicados a la política internacional, en su caso británica.

En el primero, del 17 de enero, Marín realizaba una radiografía detallada de la situación parlamentaria a inicios de ese año 1965, cuando el partido laborista hacía poco más de dos meses que gobernaba en Inglaterra, y destacaba los problemas del país y la situación de la oposición, el partido conservador, en crisis en ese momento. Se trata de un primer texto extenso, que ocupa la mayor parte de la página en la que aparece, y a cuyo último ladillo, «Convencer más que vencer», podemos encontrarle reminiscencias unamunianas (Marín, 1965a: 16). Unos quince días después, el 31 de enero, dedicó su pieza a la figura de Winston Churchill, fallecido justo una semana antes, el 24 de ese mes. En Marín (1965b), el periodista traza la biografía del célebre primer ministro británico, sin descuidar en ningún momento las descripciones de paisajes y casas señoriales que le leíamos una década antes en las piezas en *Revista*. Casi un mes después, el 21 de febrero, firmó de nuevo una crónica de la situación política del país, marcada por la enfermedad y muerte de Churchill las semanas anteriores, por los cambios internos en el partido conservador y por los primeros cien días de Harold Wilson como primer ministro del momento (Marín, 1965c). El 4 de marzo, Marín (1965d) se centró en el contratiempo con que se encontró el gobierno laborista ante la demanda de los médicos del país de un aumento de sueldo, bajo amenaza de dimitir de sus puestos de trabajo. Para contextualizar el conflicto, el periodista aprovechó para explicar al público español cómo se creó, con qué fin –«una mayor justicia social» (1965d: 17)– y cómo funcionaba el Servicio Nacional de Sanidad inglés. Finalmente, cinco días después, el 9 de marzo, apareció su último artículo en *La Vanguardia Española*, «El problema de la inmigración», en el que Marín (1965e) expuso los problemas del desplazamiento de personas a escala mundial, y las repercusiones concretas en la sociedad británica. Explica cómo los conservadores pretendían sacar adelante un proyecto de ley para limitar drásticamente la llegada de inmigrantes y repatriar a los que ya estaban en el país, pero dicho proyecto fue tumbado en la Cámara de los Comunes. El periodista se posiciona en el debate para, tras exponer el lugar de esta inmigración en la sociedad y la opinión que

tienen de ella los autóctonos, abogar por una política de integración. Quién sabe si tal vez el enfoque de este último texto evidenció que Marín como comentarista político no encajaba en las líneas editoriales de *La Vanguardia Española* y de ahí que fuera esta su última colaboración. Y es que, aunque en los artículos no hay alusión alguna a una comparativa política entre el modelo británico y el español, sus textos revelan la distancia abismal que existe entre un gobierno democrático y uno dictatorial.

Quizás su breve colaboración en el periódico catalán pueda justificarse en relación con la revista *Destino*, en donde por ese entonces llevaba ya diez años publicando, y que podría haber sido su puerta de entrada al diario. A pesar de no ser ambas publicaciones del mismo dueño en aquel momento, gran parte de los colaboradores de la revista eran también redactores de *La Vanguardia Española*⁷, y ambas publicaciones compartían intereses comunes, ya que se dirigían a un mismo público y, por tanto, sus lectores coincidían. De hecho, el periódico, semanalmente, anunciaba en una generosa columna el número de la revista de la semana en curso, destacando los artículos principales del sumario, entre los que se encontraba destacado, casi siempre, el de Marín. Por lo tanto, tras este intento puntual, el periodista exiliado no vuelve a publicar en las páginas del diario barcelonés hasta 1979, donde encontramos un artículo suyo acerca de la contaminación en Londres (Marín, 1979), al que le seguirán otros de manera puntual en los años sucesivos, de temas tan dispares como la reina Isabel II (Marín, 1988) o la obra de Somerset Maugham (Marín, 1980), pero siempre en la línea temática británica. Más adelante sí que será una de las firmas habituales, porque publicará, desde 1988 hasta poco antes de su muerte en el 2000, extensos artículos de opinión cada semana⁸.

Jorge Marín en *Historia y Vida*

Marín colaboró también en la prensa del tardofranquismo en las revistas *Historia y Vida* y *Jano*. A pesar de las diferencias entre ambas cabeceras, las colaboraciones de Marín se mantuvieron en su línea de corresponsalía británica con piezas culturales.

7. Sin afán de exhaustividad, podemos señalar que, por aquellos años, firmaban en ambas publicaciones periodistas como Néstor Luján, Andreu-Avel·lí Artís (con los pseudónimos Sempronio y Romano), Carlos Soldevila o Horacio Sáenz Guerrero. El primero llegó a dirigir *Destino*; el último, *La Vanguardia Española*.

8. En la misma línea, otra de sus colaboraciones periodísticas destacadas de esos últimos años fue en el diario *Avui*, en catalán y firmando, por tanto, como Josep Manyé, donde empezó a colaborar en 1976 como corresponsal en Londres y, a partir de 1979 y hasta su muerte, desde Barcelona.

En *Historia y Vida* su colaboración fue puntual, con un único artículo aparecido en diciembre de 1972. Dicha revista, que sigue publicándose mensualmente y que ostenta ya el título de ser la publicación periódica de temática histórica más longeva del país, empezó su andadura en 1968, cuando fue fundada por el eclesiástico Ramon Cunill, quien la dirigiría hasta su muerte en 1975. Cunill contaba con una destacada trayectoria en comunicación, no sólo en publicaciones religiosas, sino también en medios como *La Vanguardia Española*, para el que dirigió su oficina en Roma (Pujols Barniol, 1992).

Aunque la firma de Marín hubiera encajado muy bien en una publicación de carácter histórico, por el estilo de sus piezas, en *Historia y Vida* no ostenta el cargo de corresponsal en Londres y publica, hasta donde hemos podido comprobar, un único artículo, «La española Lady Smith», inevitablemente relacionado con lo británico. En él, se remonta a la Guerra de la Independencia para rescatar la «pequeña, emotiva y desconocida historia de Juana María de los Dolores de León», una joven que se casó con un oficial inglés, Harry Smith, que acabaría convirtiéndose en baronet y gobernador de colonias británicas en África, donde la española «dio nombre a dos ciudades» (Marín, 1972a: 57). El artículo ofrece una detallada biografía de la muchacha y de los lugares en los que vivió siguiendo la carrera militar y política de su marido por todo el mundo después de abandonar España para no regresar.

Lo que más llama la atención de esta pieza es que, tanto en la introducción como en el epílogo, Marín se sitúa a sí mismo como personaje narrador para, primero, contarle al lector cómo descubrió la historia que va a relatar y luego, en el epílogo, convertirse en el protagonista, compartir sus sentimientos y, quizás, empatizar con la biografiada al compartir la añoranza de su tierra y quién sabe si sienta también el temor del olvido en la distancia:

En el pequeño cementerio de Whittlesey una sobria tumba de granito [...] encierra hoy los restos de sir Harry Smith y de su esposa. [...] Ni un nombre, ni una fecha indican claramente que nuestra compatriota, Juana María de los Dolores de León, descansa allí con su marido, rodeada de recuerdos y panegíricos de unos hechos heroicos que compartieron plenamente. El olvido me pareció injusto. Y cuando al salir del cementerio divisé un puesto en que vendían flores, me permití adquirir un pequeño ramo de anémonas, las que más se parecían a las rojas amapolas que en su adolescencia debían alegrar los trigales de su Extremadura, y lo deposité sobre la tumba.

Al hacerlo me di cuenta de que [...] el guardián [del cementerio] contemplaba mis movimientos con curiosidad. [...] el hombre, creyendo sin duda que mi ofrenda iba dirigida a sir Harry Smith, se permitió comentar: «*It's nice to see that somebody remembers the great old man!*» [...].

Por unos momentos, estuve tentado de confesarle que mi tributo no iba dirigido [...] al gran soldado, sino a una muchacha española que tenía catorce años cuando unió su destino al de aquél (Marín, 1972a: 65).

Jorge Marín en *Jano*

Apenas un par de meses antes de ese artículo en *Historia y Vida*, Marín inició su colaboración en *Jano*, mucho más afortunada en lo que a número de artículos se refiere. *Jano*, de periodicidad semanal, tenía la particularidad de ser una revista profesional, es decir, una de esas publicaciones dirigidas a un gremio concreto y que financia el sector económico en cuestión mediante publicidad. En este caso, se trataba de una revista de «Medicina y Humanidades», dirigida al sector sanitario –concretamente a los médicos, entre quienes se distribuía gratuitamente–, pero que, durante sus cuarenta años de vida, de octubre de 1971 a diciembre de 2011, y especialmente en la primera década, contó con firmas ilustres en el campo de las letras, como las de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Alfredo Bryce Echenique o Montserrat Roig, entre otros, que amenizaban los artículos médicos y los anuncios de las farmacéuticas con trabajos «sobre actualidad cultural, historia, crítica literaria y musical, cine, teatro, televisión, deportes, toros y gastronomía» (Núñez Díaz, 2011: 249). En este contexto, Marín publicó desde Londres hasta dieciséis piezas entre octubre de 1972 y marzo de 1975 y constaba en la lista de colaboradores literarios en el ámbito de «Crónica extranjero». En general, las colaboraciones ocupaban varias páginas de la revista e iban acompañadas de numerosas fotografías relacionadas con los temas de que trataran.

Jorge Marín inició sus publicaciones en *Jano* el 20 de octubre de 1972 con un artículo muy adecuado para la revista, que llevaba por título «El Real Colegio de Cirujanos de Londres» (Marín, 1972b). La revista, que separaba la sección médica, dirigida por el Dr. José Luis Martín Díaz, de la sección humanística, dirigida por Javier Foz Sala, incluyó sin embargo el reportaje de Marín en la sección médica y como segunda pieza de la revista, después de la «colaboración magistral» de Pedro Laín Entralgo. En el reportaje, Marín recorre la historia de la cirugía, desde el siglo XVI hasta finales del XX, para contar con ella la historia del Real Colegio de Cirujanos londinense, que aúna tradición con progreso, y detenerse también en el padre de la cirugía británica, John Hunter, de quien ofrece una rica biografía. Sin embargo, será la única incursión de Marín en temas médicos, al menos durante sus colaboraciones en los años franquistas.

A partir del siguiente número, el periodista publicará siempre en la sección «Jano Crónica» piezas de temática británica y recurrirá en ocasiones,

reescribiéndolos, a temas y contenidos que había tratado ya con anterioridad en otras cabeceras españolas, como, por ejemplo, el Stratford de Shakespeare, la Venus de Trafalgar Square o Churchill (1973h). Estas quince crónicas culturales en *Jano*, pues, pueden dividirse, de nuevo, en dos temáticas dentro del periodismo cultural.

Por un lado, las relativas a la sociedad inglesa del momento, a sus costumbres e intereses, la mayoría de cariz más histórico, donde encontraríamos «Nueva disputa sobre el Koh-i-Noor» (Marín, 1972c), acerca de la historia del diamante engarzado a la corona real británica y de las polémicas a su alrededor; «Los ingleses y sus perros garrí», donde destaca la «veneración que los ingleses sienten por los perros», su presencia destacada desde en la realeza hasta en la literatura inglesa, pasando por las leyes que les protegen (Marín, 1973b); «El anecdotario del Rolls-Royce», donde resigue la trayectoria de la célebre marca de automóviles, permitiéndose un guiño a sus orígenes y hablando también de la historia de la Hispano-Suiza, «la mayor competidora» de la marca inglesa (Marín, 1973e); «Churchill vuelve a Westminster» (Marín, 1973h), donde traza de nuevo una biografía del célebre Primer Ministerio con la excusa de la estatua de bronce recién levantada en su honor delante del Palacio de Westminster; «El centenario de la “Cremation Society”», en el que, con esa excusa, ofrece la historia de la práctica de la cremación y las ventajas que comporta frente a la inhumación (Marín, 1974b); como hace también en «El centenario de la Unión Postal Universal» a propósito de dicha institución (Marín, 1974d).

Y, por otro lado, las crónicas dedicadas al arte y a la literatura, como la pieza sobre la obra de Velázquez (Marín, 1973a); la del pueblo natal de Shakespeare (Marín, 1973d), de contenido muy similar a la publicada casi veinte años antes en *Revista* (Marín, 1954b); «El médico y el detective», acerca de Arthur Conan Doyle y cómo nació su célebre personaje detectivesco que se convertiría en leyenda (Marín, 1973f); «En el centenario de Somerset Maugham», donde ofrece una biografía del autor inglés (Marín, 1974a); en «El escultor de nuestro tiempo» analiza la obra, la técnica y la vida de Henry Moore (Marín, 1974c); y en ««Las memorias de un verdugo»» reseña la autobiografía de Albert Pierrepoint, la última persona que ejerció durante veinticinco años de ejecutor de las penas de muerte y que, a ojos de Marín, «constituye una lectura fascinante y desagradable a la vez», además de sorprendente, dado que al final, el verdugo, defiende la abolición de la pena de muerte. No parece baladí que en febrero de 1975, en una España franquista que seguirá ejecutando a sus condenados hasta el 27 de septiembre de ese año, Marín termine así su artículo: «La pena de muerte fue abolida en Gran Bretaña en 1964. Todos los intentos encaminados a restablecerla han sido rechazados por el Parlamento británico,

que parece compartir, a ese respecto, la opinión del más famoso de sus verdugos [que la pena capital no es más que un acto de venganza]» (Marín, 1975a).

Se sale de esas dos líneas un artículo de actualidad social, «La cleptomanía en auge», donde el periodista señala el aumento de las detenciones por hurtos cometidos por turistas en Londres (Marín, 1973g). Y desconocemos la temática de «El enfrentamiento generacional en Inglaterra» (Marín, 1973d), publicado en un número extra que no ha sido posible localizar y consultar.

Aunque no podamos incluirlas en su producción en la prensa de la España franquista si tomamos como fecha final de etapa la muerte del dictador, Marín publicaría otras tres piezas en *Jano* un año después, en marzo y abril de 1976, y otras dos en enero de 1980. En los cinco casos, fueron artículos más breves que los publicadas con anterioridad y todos desarrollaban temas relacionados con el ámbito médico (Marín 1976a, 1976b, 1976c, 1980a y 1980b).

Conclusiones

Josep Manyé, como se ha señalado, escribe muy poco acerca de sus propias percepciones en tanto exiliado político republicano, menos todavía en la prensa de la España franquista. Casi al final de sus días, en 1995, a propósito de un homenaje por su centenario que le hacen desde las páginas del diario *Avui* al también exiliado, y gran amigo de Manyé, Josep María Batista i Roca, catedrático de Antropología en Cambridge desde 1948, el periodista barcelonés publica un artículo titulado «L'exili britànic» donde ofrece una semblanza de Batista i Roca, con especial atención al exilio que les unió y al papel –que Manyé juzga capital– desempeñado por el antropólogo en pro del catalán y de la cultura catalana en Inglaterra. Pero en este texto, el autor se deja ver un poco más a sí mismo y comparte con el lector algunas de las inquietudes que le acompañaron en esos primeros años de destierro, y las decisiones que tuvo que tomar respecto a la difícil posición en la que se encontró en determinados momentos. Así, nos reconoce, por ejemplo, que

mi cargo en la BBC era doblemente fascinante, porque implicaba participar directamente en la lucha antifascista y a la vez estar informado, gracias a los servicios de espionaje británicos, de todo lo que sucedía en España y del genocidio cultural al que se veía sometida Cataluña. [...] Durante cuatro años el único optimismo que sentíamos, pensando en Cataluña, se basaba en la victoria de los aliados, pero sufrimos un golpe considerable cuando, acabada la guerra, los anglo-americanos decidieron frenar el expansionismo soviético dejando caer lo que Churchill bautizó como telón de acero y reforzaron todos los bastiones anticomunistas. El régimen de Franco era uno de los más fuertes y la política británica hacia España cambió totalmente. [...] Como es lógico, la nueva política del Foreign Office tenía que verse reflejada en las emisiones

de la BBC para España. De hecho, implicaba desdeñarnos de todo lo que se había dicho y prometido durante la guerra. No es de extrañar, por tanto, que un día me llamara el director de los servicios europeos para hablar de la nueva situación. Después de darme las gracias por el trabajo realizado, me dijo que comprendía la situación difícil en la que me colocaba la nueva política y me hizo la extraña sugerencia de cambiar mi pseudónimo por otro y continuar radiando como si nada hubiera ocurrido. Al notar mi sorpresa me dijo sin tapujos que si dimitía se me recompensaría económicamente de manera generosa. Atónito por todas las proposiciones, pedí 48 horas para pensarlo y me faltó tiempo para ponerme en contacto con Batista i Roca. [...] Mi primer impulso era dimitir como señal de protesta, pero Batista, más diplomático y más pragmático, me hizo ir cambiando de parecer. «Es importantísimo, me dijo, que tengamos un catalán en un lugar tan estratégico e influyente como es la BBC, y piensa que si dimites traerán a alguien de Radio Nacional de España, con el resultado que ya puedes suponerte». Al día siguiente dije en la BBC que estaba dispuesto a continuar colaborando a base de hacer crónicas y reportajes sobre la vida y las instituciones británicas, siempre que no se me obligara a hacer comentarios sobre España. Mi sugerencia fue aceptada y el consejo de Batista i Roca demostró ser acertadísimo porque, dos años más tarde, pude organizar las emisiones en catalán, que duraron muchos años y que se deben, por tanto, en gran parte, a su consejo⁹ (Manyé, 1995: 55).

Como se ha podido comprobar, esa premisa acerca de limitarse a hablar de lo británico y no hacer comentarios sobre España, se mantuvo también en su labor en prensa. Años antes del texto citado ya afirmaba que llegó un punto en el que dejó de hacer comentarios políticos porque «se hizo prácticamente imposible ser aliadófilo y antifranquista... ¡Y me dediqué a hacer reportajes!» (*apud.* Pujol, 1979: 23). Quizás, aquello que para algunos resulta en Marín una actitud poco beligerante con el régimen franquista sea, en realidad, un modo más de supervivencia también desde el exilio, para conservar tanto su modo de vida en los medios de comunicación, como la posibilidad de estar en lugares y en redes que posibilitaran, como en el caso de las emisiones en catalán de la BBC, un bien colectivo futuro en la lucha cultural antifranquista.

Sea como fuere, consideramos que estas palabras en *Avui*, a pesar de haber sido escritas ya en democracia, son pertinentes a la hora de valorar el compromiso de Manyé con la diáspora republicana. Aunque nunca destacara como activista político, parece claro que sus convicciones y su vinculación con el exilio catalán en Londres son firmes. De hecho, formó parte del Consell Nacional de Catalunya, que asumió las competencias del gobierno catalán en el exilio desde el fusilamiento de Lluís Companys, y participó en la fundación del Casal Català de Londres y de la Anglo-Catalan Society, ambas impulsadas,

9. Traducción propia del catalán.

justamente, por Batista i Roca. De modo que, a pesar de ser una figura poco conocida del exilio en Gran Bretaña, es un escritor al que tener en cuenta dentro del campo de estudios del exilio, sobre todo por su obra escrita, mucho más desatendida, hasta el momento, por la crítica.

En cuanto a los artículos publicados en la prensa de la España franquista, Manyé/Marín tiene un estilo periodístico característico, con una redacción muy cuidada, una voz narrativa clara, comprensible, que capta la atención del lector con facilidad y le guía en el discurso, por el nivel de detalles que comparte, por la rigurosidad, incluso por la erudición que demuestra en muchos de los artículos. Por lo que no es de extrañar que encajara bien en publicaciones como *Revista o Jano*, o de manera tan satisfactoria y prolongada en *Destino*, ni que sus textos fueran propicios para publicarse también en formato libro, como ya se ha señalado. En el estudio en conjunto de su obra periodística en la prensa de la España franquista queda patente que encontró un hueco muy claro, la corresponsalía desde Londres y las piezas de temática británica, pero también se evidencia que el autor se manejaba mejor con cuestiones de periodismo cultural, en un sentido amplio, que con piezas sobre política, por ejemplo.

Las perspectivas en el estudio de los textos críticos de Marín, en temas literarios, artísticos, históricos, sociales, etc., así como el estudio de su fondo personal, custodiado en el Arxiu Nacional de Catalunya, pueden ser varias y pueden aportar nuevos datos tanto sobre su exilio, como sobre su obra, pasando por las relaciones que estableció y los puentes, evidentes, que tendió con la España del interior. Como se apunta, las posibilidades son múltiples, dada la escasez de trabajos dedicados al conocido como «el catalán de la BBC», sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de los estudios acerca de él se centran precisamente en su labor en la emisora pública británica y en su trabajo radiofónico.

Bibliografía citada

- BOIX I NAVARRO, Mercè (2009). «Josep Manyé i Vendrell, Jorge Marín, escriptor i periodista (Barcelona 1908-2000)», *Bulletí de l'Arxiu Nacional de Catalunya*, 23 (juny), pp. 2-8.
- CASASÚS, Josep Maria (1993). *Periodística catalana comparada*. Barcelona: Pòrtic.
- CASASÚS, Josep Maria (1996). *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona: Proa.
- CIVIT LLORT, Ramon (2012). «*Destino*» *I la cultura catalana a les acaballes del franquisme (1966-1975)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- DE LA NUEZ SANTANA, José Luís (2018). «Dionisio Ridruejo y sus ideas artísticas en el marco del primer franquismo», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, pp. 267-283. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/caug.v49i0.7759>
- ENCINA, Juan de la [Rafael Gutiérrez Abascal] (1939). *El mundo histórico y poético de Goya*. México: Casa de España en México.
- GELI, Carles y HUERTAS CLAVERIA, Josep María (1990). *Las tres vidas de «Destino»*. Barcelona: Anagrama.
- GUILLAMET, Jaume (1996). *Prensa, franquisme i autonomia. Crònica catalana de mig segle llarg (1939-1995)*. Barcelona: Flor del Vent.
- LÁZARO SANZ, Esther (2020). «Josep Manyé i Vendrell (Jorge Marín)». En Josep Maria CASASÚS (dir.), *Diccionari històric de periodistes catalans*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. https://dichpc.iec.cat/periodista_un.asp?id_persona=1140 [6 de agosto de 2021].
- MADUEÑO, Eugenio (1994). «Ser o no ser (coherente)», *La Vanguardia*, suplemento *Revista* (20 de junio), pp. 2-3.
- MAINER, José-Carlos (2005). «Los primeros años de *Revista* (1952-1955): diálogo desde Barcelona». En Jean-Michel DESVOIS (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Burdeos: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, pp. 405-421.
- MARÍN, Jorge [Josep Manyé] (1953a), «El Festival de Edimburgo», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 73 (3 al 9 de septiembre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1953b). «Las viejas mansiones y los nuevos tiempos», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 80 (22 al 28 de octubre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1953c). «Oxford y Cambridge», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 81 (29 de octubre al 4 de noviembre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1953d). «Las operaciones de bolsa a la vista del público», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 84 (19 al 25 de noviembre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1953e). «La exportación de obras de Arte», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 85 (26 de noviembre al 2 de diciembre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1954a). ««La ciudad de la niebla»», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 91 (7 al 13 de enero), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1954b). «Shakespeare en su pueblo natal», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 102 (25 al 31 de marzo), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1954c). «Goya en Londres», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 115 (24 al 30 de junio), p. 12.
- MARÍN, Jorge (1954d). ««Taxis aéreos»», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 117 (8 al 14 de julio), p. 12.
- MARÍN, Jorge (1954e). «Escultura y paisaje», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 119 (22 al 28 de julio), p. 6.

- MARÍN, Jorge (1954f). «Las pesadillas de Bertrand Russell», *Revista. Semanario de información, artes y letras*, 133 (28 de octubre al 3 de noviembre), p. 5.
- MARÍN, Jorge (1965a). «Ante la nueva etapa parlamentaria británica», *La Vanguardia Española*, (17 de enero), p. 16.
- MARÍN, Jorge (1965b). «Churchill: el paso de una época», *La Vanguardia Española* (31 de enero), p. 15.
- MARÍN, Jorge (1965c). «Entre los vaivenes de la marejada política», *La Vanguardia Española* (21 de febrero), p. 21.
- MARÍN, Jorge (1965d). «El dilema del doctor», *La Vanguardia Española* (4 de marzo), p. 17.
- MARÍN, Jorge (1965e). «El problema de la inmigración», *La Vanguardia Española* (9 de marzo), p. 35.
- MARÍN, Jorge (1972a). «La española Lady Smith», *Historia y Vida*, 57 (diciembre), pp. 57-65.
- MARÍN, Jorge (1972b). «El Real Colegio de Cirujanos de Londres», *Jano. Medicina y humanidades*, 49 (20 de octubre), pp. 9-14.
- MARÍN, Jorge (1972c). «Nueva disputa sobre el Koh-i-Noor», *Jano. Medicina y humanidades*, 50 (27 de octubre), pp. 65-66.
- MARÍN, Jorge (1973a). «La Venus de Trafalgar Square», *Jano. Medicina y humanidades*, 61 (12 de enero), pp. 81-83.
- MARÍN, Jorge (1973b). «Los ingleses y sus perros Garri», *Jano. Medicina y humanidades*, 71 (23 de marzo), pp. 107-109.
- MARÍN, Jorge (1973c). «Stratford en el aniversario de Shakespeare», *Jano. Medicina y humanidades*, 75 (20 de abril), pp. 105-116.
- MARÍN, Jorge (1973d). «El enfrentamiento generacional en Inglaterra», *Jano. Medicina y humanidades*, 67 Extra (27 de abril), pp. 106-108.
- MARÍN, Jorge (1973e). «El anecdotario del Rolls-Royce», *Jano. Medicina y humanidades*, 81 (18 de mayo), pp. 61-68.
- MARÍN, Jorge (1973f). «El médico y el detective», *Jano. Medicina y humanidades*, 92 (7 de septiembre), pp. 82-86.
- MARÍN, Jorge (1973g). «La cleptomanía en auge», *Jano. Medicina y humanidades*, 99 (26 de octubre), pp. 103-109.
- MARÍN, Jorge (1973h). «Churchill vuelve a Westminster», *Jano. Medicina y humanidades*, 107 (21 de diciembre), pp. 99-101.
- MARÍN, Jorge (1974a). «En el centenario de Somerset Maugham», *Jano. Medicina y humanidades*, 124 (19 de abril), pp. 101-104.
- MARÍN, Jorge (1974b). «El centenario de la “Cremation Society”», *Jano. Medicina y humanidades*, 129 (24 de mayo), pp. 87-90.

- MARÍN, Jorge (1974c). «El escultor de nuestro tiempo», *Jano. Medicina y humanidades*, 133 (21 de junio), pp. 93-98.
- MARÍN, Jorge (1974d). «El centenario de la Unión Postal Universal», *Jano. Medicina y humanidades*, 155 (13 de diciembre), pp. 79-84.
- MARÍN, Jorge (1975a). «Las memorias de un verdugo», *Jano. Medicina y humanidades*, 166 (28 de febrero), pp. 77-80.
- MARÍN, Jorge (1975b). «Historia de los cruceros turísticos», *Jano. Medicina y humanidades*, 170 (28 de marzo), pp. 50-64.
- MARÍN, Jorge (1976a). «Organismo para el entreno de autistas (Londres)», *Jano. Medicina y humanidades*, 219 (26 de marzo), pp. 93-94.
- MARÍN, Jorge (1976b). «Hace un siglo sonó el teléfono...», *Jano. Medicina y humanidades*, 220 (2 de abril), pp. 110-113.
- MARÍN, Jorge (1976c). «La actualidad médica en Gran Bretaña», *Jano. Medicina y humanidades*, 221 (9 de abril), p. 70.
- MARÍN, Jorge (1980a). «En el cincuentenario de la muerte del doctor Ferrán», *Jano. Medicina y humanidades*, 403 (28 de diciembre de 1979-3 de enero), p. 21.
- MARÍN, Jorge (1980b). «Londres. Las úlceras y la membrana amniótica», *Jano. Medicina y humanidades*, 404 (4-10 de enero), p. 25.
- MARÍN, Jorge (1979). «Contaminación: El ejemplo de Londres», *La Vanguardia* (9 de diciembre), p. 8.
- MARÍN, Jorge (1980). «La obra y la vida de Somerset Maugham», *La Vanguardia*, suplemento (25 de mayo), p. 11.
- MARÍN, Jorge (1988). «Isabel II de Inglaterra, más que una reina», *La Vanguardia* (21 de octubre), p. 3.
- MANYÉ, Josep (1995). «L'exili britànic», *Avui* (18 de juny), p. 55.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2011). *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa. Opinión y creación*. Madrid: UNED.
- PUJOL, Fèlix (1979). «"Jorge Marín", una voz en la BBC», *La Vanguardia* (24 de noviembre), p. 23.
- PUJOLS BARNIOL, M. Àngels (1992). «Mossèn Ramon Cunill: un periodista excepcional», *LErol*, 37, p. 53.
- RIPOLL SINTES, Blanca (2012). «Destino» y la novela española de posguerra (1939-1949). Vigo: Academia del Hispanismo.
- RIPOLL SINTES, Blanca (2015). «La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco», *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 14. DOI: <https://doi.org/10.4000/amnis.2558>
- SINOVA, Justino (2006). *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Debate.

- SINTES-OLIVELLA, Marçal y COLOMINES I COMPANYS, Agustí (2019). «Jorge Marín, el olvidado reportero londinense de *Destino*», *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 17, pp. 167-186. DOI: <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2019.17.10>
- TRUETA, Josep (1978). *Fragments d'una vida. Memòries*. Barcelona: Edicions 62. «Secuestro del último número de la revista “Destino”» (1975). *La Vanguardia Española* (20 de septiembre), p. 27.
- VIÑAS, Ángel (2021). «Una carta al general Mola», *InfoLibre* (15 de junio). https://www.infolibre.es/noticias/politica/2021/06/15/una_carta_general_mola_121566_g_1012.html [6 de agosto de 2021].

La ambivalencia en el exilio de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcenas: Correspondencia profesional (1937-1947)

Ambivalence in exile: Gregorio Martínez Sierra and Catalina Bárcena's professional correspondence (1937-1947)

Alba GÓMEZ GARCÍA

Autoría:

Alba Gómez García
Universidad Carlos III de Madrid, España
albagome@hum.uc3m.es
<https://orcid.org/0000-0001-6736-3533>

Citación:

GÓMEZ GARCÍA, Alba (2026). «La ambivalencia en el exilio de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcenas: Correspondencia profesional (1937-1947)», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 179-204. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.28542>

Fecha de recepción: 26/10/2024

Fecha de aceptación: 16/06/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Alba Gómez García

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

Poco después de finalizar su prolífica etapa en Hollywood, el empresario, director de escena, editor y autor Gregorio Martínez Sierra, y la célebre actriz Catalina Bárcena se instalaron en Madrid con el propósito de hacer películas en España. Sin embargo, el comienzo de la Guerra Civil los obligó a abandonar el país en septiembre de 1936, para establecerse de forma intermitente en Argelia, Francia y Argentina, aguardando un posible retorno que se consumó once años más tarde. Este artículo estudia la correspondencia disponible, e inédita, que la pareja mantuvo entre 1937 y 1947 con autores, empresarios y otros creadores, así como diplomáticos, editores e hispanistas, a fin de reanudar su actividad profesional luego de su huida de España. De este modo, además, los interesados trataron de asegurar y de prolongar su estancia en el extranjero. Este epistolario profesional da cuenta de una actitud ambivalente ante el conflicto bélico y la dictadura franquista, pero también atestigua las dificultades, propias del exilio, que sorprendieron a estas dos figuras clave en el teatro español del primer tercio del siglo XX. Finalmente, se propone la inclusión de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena en la historia del exilio español republicano, asumiendo que su postura se encuentra más

próxima a una actitud de supervivencia y de oportunismo; que, por otra parte, no fue extraña para otros exiliados.

Palabras clave: exilio republicano español; ambivalencia política; epistolarios; censura franquista; Gregorio Martínez Sierra; Catalina Bárcena; teatro español; siglo XX.

Abstract

Shortly after concluding their prolific Hollywood period, the entrepreneur, stage director, editor, and author Gregorio Martínez Sierra and the renowned actress Catalina Bárcena settled in Madrid with the intention of making films in Spain. However, the outbreak of the Spanish Civil War forced them to leave the country in September 1936, leading them to intermittent stays in Algeria, France, and Argentina, while awaiting a possible return that was finally realized eleven years later. This article analyzes the unpublished correspondence exchanged between the couple from 1937 to 1947 with authors, entrepreneurs, and other creators, as well as diplomats, editors, and Hispanists, to resume their professional activities after fleeing Spain. Moreover, through this correspondence, they sought to secure and prolong their stay abroad. This professional epistolary reveals an ambivalent attitude towards the armed conflict and the Francoist dictatorship, as well as the hardships inherent in exile, which surprised these two key figures in early 20th-century Spanish theater. Finally, this paper proposes the inclusion of Gregorio Martínez Sierra and Catalina Bárcena in the history of the Republican Spanish exile, assuming their stance was closer to an attitude of survival and opportunism, which, moreover, was not uncommon among other exiles.

Keywords: Spanish republican exile; Political ambivalence; Correspondence; Francoist censorship; Gregorio Martínez Sierra; Catalina Bárcena; Spanish theater; 20th century.

Introducción

Los epistolarios que generó el exilio republicano de 1939 son, junto con los diarios, las memorias y las autobiografías, herramientas fundamentales para el estudio de la historia reciente. Por añadidura, permiten reconstruir los itinerarios personales e ideológicos de sus protagonistas, apreciar en qué medida influyeron las circunstancias históricas en su vida cotidiana, y cómo su obra se ha insertado o no en nuestro sistema cultural (López *et al.* 2021: 19; Báez, 2001). La publicación de los epistolarios de intelectuales, escritores y artistas exiliados ha contribuido notablemente al estudio de la literatura española y de las prácticas artísticas contemporáneas. La oposición de la dictadura franquista a que la obra de estos pensadores y creadores alcanzara a su público receptor en condiciones óptimas de difusión no solo ha dificultado su conocimiento posterior, durante y después de la transición democrática;

además, ha problematizado la configuración de un corpus literario y cultural donde la producción del exilio pueda revelar sus conexiones con la producción del interior, y reivindicar así su legitimidad en la recuperación del proyecto democrático (Balibrea, 2012).

Precisamente, la historia del teatro ha tendido a formularse desde la perspectiva peninsular, disminuyendo o excluyendo las valiosas aportaciones del teatro en el exilio (Doménech, 2013). Por eso, el acceso a la correspondencia de los creadores brinda una inestimable oportunidad para restituir el legado de los exiliados en el marco historiográfico y en el sistema cultural. Las particularidades de la escritura y la práctica escénica complicaron el destierro del teatro, en comparación con la narrativa, la poesía, las artes plásticas y el cine producidos en condiciones similares. El teatro es un arte social y está estrechamente vinculado a su medio ambiente genuino. Ahora bien, al convertirse en un «teatro sin espectadores», el teatro español en el exilio pudo desarrollarse con mayor independencia de las lógicas industriales y adoptó innovaciones formales que lo ayudaron a superar la condición de oficio artesanal para alcanzar plenamente un estatus artístico (Oliva, 2012). Pese a los avances logrados en este sentido, cabría hablar de una recuperación asimétrica de los legados teatrales: por un lado, la desigualdad de género institucionalizada no ha favorecido la incorporación de las dramaturgas en el canon, a semejanza de lo ocurrido con sus compañeros (Vilches *et al.* 2014). Por otro lado, el tradicional logocentrismo de la historiografía teatral se ha ocupado de algunos autores dramáticos del exilio, pero ha obviado la contribución de otros profesionales igualmente importantes, que han encabezado una labor crucial en la renovación de las artes escénicas a lo largo del siglo XX. Nos referimos a los directores, escenógrafos, figurinistas, intérpretes y empresarios.

La escritura epistolar con familiares y amigos se tornó decisiva en el sustento de la moral de los exiliados. Para los creadores teatrales, la voluntad de mantener las redes de acción y de restablecer la actividad profesional tuvo por finalidad reportarles algún sosiego y un medio de subsistencia. No en vano, las circunstancias en que se encontró el teatro español del exilio dificultaron el emprendimiento o la participación en empresas que se ajustasen a los intereses de estos creadores, de modo que quedaron expuestos a una mayor inestabilidad profesional y económica. Sin embargo, la lectura de estas cartas no siempre resulta sencilla y puede entorpecer la tarea investigadora. La cautela que los exiliados debieron mantener ante la censura franquista hace que las cartas dirigidas al interior se vuelvan crípticas, elusivas, ambiguas y ambivalentes (Montiel, 2018); todo ello al margen de las actitudes no siempre claras, o de las contradicciones y los sentimientos encontrados que experimentaron los

exiliados ante su propio exilio (Mainer, 2021: 382-383). Por tanto, la disponibilidad de nuevos materiales y la oportunidad de profundizar en otras experiencias de la diáspora menos atendidas –o menos canónicas, considerando los retornos tempranos y las trayectorias de quienes, ya en España, se acomodaron de un modo u otro a las condiciones de la dictadura franquista–, coadyuva en el avance del estado de la cuestión sobre el exilio republicano de 1939.

Este artículo estudia el epistolario profesional, inédito, que Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena mantuvieron entre 1937 y 1947 con creadores y empresarios de teatro, diplomáticos y militares, editores, hispanistas e instituciones diversas, afincados en España, Argentina, Francia, Alemania y Estados Unidos. Durante el período en que se refugiaron en Orán, París, Juan-les-Pins y Buenos Aires, el empresario y la actriz intentaron reanudar los compromisos profesionales contraídos o apalabrados con anterioridad a la Guerra Civil, con el propósito de encontrar un medio de vida, fuera de España, que se ajustase a sus circunstancias personales. Como consecuencia de la postura ambivalente que adoptaron ante el conflicto bélico y la dictadura, la pareja recurrió al amparo de personalidades adictas al bando sublevado, y luego al régimen franquista, con la –aparentemente contradictoria– finalidad de prolongar *sine die* su estancia en el extranjero y de proteger a su familia en España. En conjunto, el epistolario objeto de análisis da cuenta de una experiencia singular, esto es, paralela a la del exilio republicano y confluyente con él, que se cuidó especialmente de ocultar los auténticos motivos políticos de su razón de ser.

El estudio incipiente de las trayectorias de Martínez Sierra y Bárcena después de 1936, y las circunstancias poco claras en que se desarrollaron fuera de España durante y después de la Guerra Civil, han derivado en el apartamiento de dos figuras clave del teatro y el cine español de la historiografía, en general, y del exilio republicano, en particular. A través del análisis de estas cartas pretendemos, en primer lugar, arrojar luz sobre su experiencia de la diáspora de 1939, desde la doble perspectiva de la continuidad que ambos dieron a su quehacer profesional en el contexto del exilio y, por añadidura, de la coyuntura personal que les deparó semejante elección. A tenor de la información que reflejan las cartas, así como de lo que puede interpretarse de su lectura y del contexto de producción, en segundo lugar, se examinará la posición desde la que Martínez Sierra y Bárcena participaron de la realidad del exilio republicano y, en todo caso, si son susceptibles de ingresar en el canon de intelectuales, literatos y artistas que lo conforman en la actualidad. De hecho, ni el empresario ni la actriz figuran en la bibliografía especializada más reciente, pero sí en la ya clásica nómina de profesionales del cine español en el exilio (Gubern, 1976).

Si algo caracteriza a este epistolario es su ambigüedad y ambivalencia –acaso impostura–, y el silencio de sus autores al respecto de los auténticos motivos que los empujaron a abandonar España en 1936 para no regresar hasta pasados once años, cuando Martínez Sierra estaba gravemente enfermo. Ciertamente, las distintas aproximaciones a los epistolarios conocidos de Martínez Sierra y a otros epistolarios demuestran «la dificultad para establecer interpretaciones unívocas y producciones completas de sentido, habida cuenta del carácter fragmentario de estos textos, de los propios códigos epistolares, de la falta de una contextualización completa y, naturalmente, de su propia intención, según las circunstancias» (Checa y Gómez, 2023: 115). Por consiguiente, nuestro análisis abundará en las dificultades intrínsecas al estudio de la correspondencia cuando se produce en épocas excepcionales, como la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y sus respectivos períodos de posguerra. En general –y quizá sobre todo en tales escenarios–, es imprescindible considerar el contexto en que opera la comunicación epistolar y las biografías de quienes la promovieron. Su examen es crucial para que la interpretación documental y la subsiguiente reconstrucción de los hechos resulten rigurosas y precisas.

En definitiva, nuestro enfoque trata de acceder a experiencias paralelas, próximas o análogas al exilio republicano que, por su naturaleza ambigua y/o ambivalente, han recibido menos atención crítica. Por último, el artículo espera contribuir a una mejor comprensión de las trayectorias de Gregorio Martínez Sierra, editor, escritor, director de escena pionero y empresario, y de la actriz Catalina Bárcena, dos autoridades en sus respectivas profesiones, que coadyuvaron a la renovación teatral del primer tercio del siglo XX, y a la modernización e impulso del cine hablado en español.

Relación profesional y sentimental de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena hasta 1936

Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) y Catalina Bárcena (1888-1978) empezaron a trabajar juntos en 1915, en el marco de un proyecto teatral en ciernes con aspiraciones de renovación. Por aquel entonces, la escena española ya había conocido una serie de importantes iniciativas –los teatros de arte– que intentaron emular, no sin dificultades, la renovación escénica que venía produciéndose en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX, y que, a comienzos del siglo XX, ya había alcanzado los lances de la vanguardia. En España, los promotores de la renovación favorecieron la figura de un director profesionalizado que velara por la armonía estética del espectáculo y de todos los lenguajes artísticos que confluyen en una puesta en escena. Entre las propuestas pioneras en España debe destacarse el Teatro de Arte (1916-1926) de Gregorio Martínez Sierra.

A la altura de 1915, Catalina Bárcena ya era una intérprete de prestigio, celebrada por la crítica y el público a cuenta de sus papeles de ingenua y sus triunfos en España, Argentina y Cuba, en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, y en la compañía del teatro Lara de Madrid. Su fama provenía de su singular manera de interpretar, entre otras, las obras escritas en colaboración por el matrimonio formado por Martínez Sierra y María de la O Lejárraga. Por eso, cuando Gregorio consiguió formar una compañía propia con elementos del teatro Lara para poner en práctica sus ideas dramáticas, recurrió a Bárcena como primera actriz. En la gira que hicieron en Cataluña en 1915, comprendió que la fuerza de su proyecto descansaba en la intérprete. Además, por aquel entonces, era un secreto a voces que el director y la actriz mantenían una relación sentimental. No es de extrañar que, en tales circunstancias, Martínez Sierra decidiera emprender una empresa aún más personal (Gómez & Checa, 2023: 82).

En septiembre de 1916 quedó inaugurado el Teatro de Arte en el teatro Eslava de Madrid. Los dos pilares de esta iniciativa descansaban, por un lado, en la propia Bárcena y en su forma depurada de interpretar, suave, contenida y alejada de las estridencias. Consciente de su potencial, el director y empresario organizó en torno a ella una cuidada producción escénica, desde el repertorio y los nuevos textos, hasta los figurines y la publicidad de los espectáculos. La dependencia del Teatro de Arte de la primera actriz alcanzó un grado superlativo, de modo que su baja por indisposición llegó a comprometer la bonanza de la empresa; por ejemplo, debido al segundo embarazo de Bárcena y el nacimiento de Catalina Martínez en 1922, la hija de ambos. Este acontecimiento, por cierto, suspendió durante tres años la relación amistosa y de colaboración que venía manteniendo Martínez Sierra con su esposa. Por otro lado, para realizar la dimensión artística de sus espectáculos, Gregorio contó con la participación de los artistas plásticos Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals, Rafael Pérez Barradas y Fernando Mignoni. Sin embargo, en los primeros años veinte, la crítica comenzó a señalar la monotonía del repertorio, que parecía repetir tramas, estilos y personajes. En efecto, el Teatro de Arte se alimentaba habitualmente de obras escritas para Bárcena. Temeroso de que las críticas afectasen a su prestigio, Martínez Sierra abandonó el teatro Eslava en 1924 e inició con su compañía una breve temporada en París. Todavía trabajarían dos temporadas más en el teatro madrileño, hasta que, en 1926, el empresario clausuró el Teatro de Arte y embarcó a su elenco en dos largas giras por Hispanoamérica y Estados Unidos, que duraron hasta 1930. Mientras tanto, el incansable empresario cavilaba sobre su inminente ingreso en la industria del cine.

La carrera cinematográfica de Martínez Sierra y Bárcena se inauguró de un modo inesperado en 1928, durante su estancia en México, con una fugaz colaboración en *El secreto de la abuela*, de Cándida Beltrán Rendón. Hasta la fecha, el empresario había evitado la aún poco desarrollada industria española, que no podía competir con la capacidad financiera ni con los medios técnicos de Hollywood. En la Meca del cine, las *majors* habían iniciado la producción de dobles versiones con destino a los públicos no angloparlantes, pero Martínez Sierra confiaba en la prosperidad de hacer cine en español –por supuesto, con medios norteamericanos–, que narrase historias propias, con rostros y paisajes reconocibles para los hispanoparlantes. Su oportunidad se presentó en enero de 1931, cuando llegó a California para atender a la llamada de su amigo Edgar Neville y participar en la manufactura de las dobles versiones. Martínez Sierra comenzó seleccionando guiones y revisando diálogos para la Metro-Goldwyn-Mayer, pero consiguió formalizar un contrato con la Fox para estrenarse como cineasta, dirigiendo la primera película española hecha con capital estadounidense. En esta nueva etapa, Bárcena y su hijo mayor, Fernando Vargas –fruto de un matrimonio temprano, que la actriz no dudaría en disolver inmediatamente después de la aprobación de la Ley del Divorcio en España, en 1932– se trasladaron a Beverly Hills con Martínez Sierra para debutar como actores en la gran pantalla. En los cuatro años siguientes, Bárcena protagonizó siete películas alineadas con la comedia sentimental y sofisticada, casi todas basadas en el repertorio teatral de los Martínez Sierra. En febrero de 1935, la pareja concluyó su etapa en Los Ángeles y se dirigió a Tetuán, donde poseían una casa de campo. Allí, se reunieron con Fernando Vargas, Catalina Martínez y Nicolasa París, la madre de la actriz. En septiembre de 1935, se hizo público el ventajoso contrato que habían firmado con Cifesa para rodar tres películas. Su propósito, al decir de Bárcena, era «hacer una película tan española que pueda salir de España» (Gómez & Checa, 2023: 158). Sin embargo, los rodajes se retrasaron y la pareja volvió a Tetuán, donde permaneció hasta la primavera de 1936. El estallido de la Guerra Civil los sorprendería en Madrid, cuando ultimaban los preparativos del rodaje con Luis Marquina.

Desconocemos la situación de la pareja en las semanas posteriores al 18 de julio, pero tal vez se resguardaron en el palacete de Bárcena, en la exclusiva colonia de Metropolitano. Es posible que los temores, tanto de Martínez Sierra como de Bárcena, tuviesen que ver con sus manifestaciones políticas de años anteriores. Si nos atenemos a la correspondencia que Gregorio intercambió con Lejárraga en los años veinte y treinta, es evidente que el empresario profesaba sus simpatías por las tendencias de izquierda (Checa, 1998: 435 y 440), por no hablar de su época como tesorero del Partido Comunista (Trapiello, 2023).

Estas posiciones no libraron al empresario de ser tachado de oportunista o advenedizo en alguna ocasión; por ejemplo, en 1925, cuando Enrique de Mesa criticó la degradación del Teatro de Arte y la contención de su empresario, debida al Gobierno militar de Primo de Rivera: «El señor Martínez Sierra es el arquetipo del ciudadano que se desea, puntual cumplidor de las pragmáticas al uso» (Gómez & Checa, 2023: 95-96). La misma precaución aconsejó al empresario rechazar el estreno de *Mariana Pineda*, de García Lorca. Según el testimonio de Neville sobre su periplo en Hollywood, Martínez Sierra izó la bandera republicana en el consulado español tras conocer la noticia del cambio de régimen político en España. Santiago Ontañón tampoco escatimó elogios para el buen hacer y la visión del director de escena, en una revista como *El Mono Azul*.¹

En cuanto a Bárcena, en diciembre de 1931 explicó a la prensa que lamentaba no haber asistido en persona a la proclamación de la Segunda República, pero sentía «una alegría inmensa al saber la noticia, porque yo soy republicana desde antes del 14 de abril» y se declaraba próxima al Partido Radical de Alejandro Lerroux (Gómez & Checa, 2023: 170-171). Además, la presencia de la actriz en Madrid puede rastrearse en la prensa madrileña, en los meses de agosto y septiembre de 1936: durante cuarenta días, se involucró en festivales benéficos en favor de instituciones asistenciales para el mantenimiento de las milicias. Las funciones, promovidas por el Ministerio de Instrucción Pública, Izquierda Republicana, el Partido Comunista, el Socorro Rojo Internacional y los sindicatos UGT y CNT, se celebraron en las grandes salas de Madrid, con la concurrencia de primerísimas figuras de la escena. Acerca de tal colaboración, Fuster asegura que «Catalina fue obligada, a punta de pistola, a actuar para las hordas en el entonces llamado teatro del Pueblo, aunque en algún lugar he leído con estupor que aquella colaboración era espontánea y entusiasta» (Fuster, 2003: 163-164).²

Análisis del epistolario

El epistolario que estudiamos reúne una selección de 41 cartas, de las cuales, 38 provienen del Archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina

1. «En España creo que ha habido solamente un director: Gregorio Martínez Sierra. A él se le debe la época más brillante del teatro en lo que va de siglo. No creo en su talento literario; pero sí en su talento para el «sí» y el «no». Los mejores artistas del momento salieron de su teatro (su escuela). Él trajo a España el aire de fuera y descubrió valores que colaborando con él hicieron en su época una pequeña revolución escénica» (Ontañón, 1937).
2. Fernando Collado describe una situación similar, extensible a otros célebres artistas, en *El teatro bajo las bombas* (1989: 21).

Bárcena, depositado en la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina (BRM: APGMS-CB). La mayoría son misivas que el empresario y la actriz recibieron entre el 13 de octubre de 1937 y el 20 de junio de 1947, tres meses antes de su regreso definitivo a España. También hemos considerado otras tres cartas del Fondo Sigfrido Burmann, que custodia el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM: FSB), escritas por Martínez Sierra al escenógrafo para sondear oportunidades de trabajo. Casi todos los remitentes del epistolario profesional que presentamos se encontraban en España cuando enviaron sus cartas, se habían declarado partidarios de Franco y/o desempeñaban algún cargo oficial. Si bien los asuntos tratados conciernen tanto a Martínez Sierra como a Catalina, salvo dos, las cartas se dirigen al primero. Entre los remitentes figuran autores teatrales (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, José Juan Cadenas e Ignacio Luca de Tena), editores (Manuel Aguilar, Santiago Subirana y un responsable de la Editorial Juventud) y diversos agentes diplomáticos, políticos y/o militares (el conde de Bulnes, el general Francisco Gómez-Jordana, José Félix de Lequerica y José Ignacio Ramos). En un segundo grupo, constan las cartas de profesionales extranjeros que trabaron contacto con la pareja y que, en el momento de enviar sus cartas, se hallaban en el exterior: los empresarios teatrales Eduardo Amoroso y Juan Reforzo (Buenos Aires) y el hispanista Charles E. Kany (Berkeley). A los anteriores, se suma lo que parece un borrador de carta que Bárcena habría escrito desde Buenos Aires y cuyo destinatario era el general Franco.

Huida de España y búsqueda de oportunidades laborales para sobrevivir

En el epistolario profesional de Martínez Sierra y Bárcena es manifiesta la necesidad de la pareja, tanto económica como anímica, de retomar sus proyectos en la medida de lo posible. Los tres años que siguieron a su huida de España fueron particularmente difíciles en este sentido, debido a su situación de inmovilidad y desempleo; una situación que, como se explicará después, obedece a otros motivos además del frágil estado de salud de Gregorio y la completa dedicación de Catalina a ocuparse de él. En contra de lo que se ha afirmado sobre su marcha a Buenos Aires antes del estallido de la Guerra Civil, ambos abandonaron Madrid a finales de septiembre de 1936, con rumbo a Orán, gracias a la mediación del empresario teatral Arturo Serrano. La pareja permaneció en la ciudad argelina a la espera de los acontecimientos. En vista de que la guerra se alargaba y de que carecían de medios para subsistir, decidieron trasladarse a París, donde vivían provisionalmente algunos de sus conocidos. El objetivo del viaje habría sido reunirse con el productor de Cifesa, Vicente Casanova, y con un empresario, probablemente Juan Reforzo, con quienes

habían acordado, respectivamente, rodar una serie de películas y realizar una temporada teatral en Buenos Aires. Según Martínez Sierra –siempre previsor en lo concerniente al gasto y el ahorro–, era urgente reanudar la actividad a fin de percibir ingresos cuanto antes (Gómez & Checa, 2023: 172).

En el epistolario solo se ha conservado la correspondencia con Reforzo, acaso porque Martínez Sierra y Bárcena pudieron reunirse en París con el productor de cine; aunque, de haber sido así, debieron de posponer forzosamente toda actividad, si es que lograron algún acuerdo. A diferencia de los negocios con Casanova, los tratos con Reforzo se materializaron a lo largo de una correspondencia que se prolongó durante dos años. En su comunicación epistolar, Martínez Sierra y Reforzo negociaron los términos en que se desarrollaría una asociación en la que el primero aportaría su buen hacer como director artístico y un repertorio de obras de su elección, que naturalmente representaría Catalina Bárcena. Reforzo, por su parte, proporcionaría a la empresa los intérpretes de su compañía –encabezada por Lola Membrives, su esposa–, además del teatro Cómico, que tenía arrendado por cinco años: «Creo que podríamos realizar una magnífica conjunción con Catalina y Lola: sería, sin dudarlo, el negocio del año. Yo le propongo este asunto en la seguridad del éxito en todos [los] sentidos. Usted tiene la palabra y yo quedo a sus órdenes» (Carta 1). En efecto, fue Martínez Sierra quien determinó las condiciones en que se desarrollaría la colaboración, así como los emolumentos que percibirían él y Bárcena. Reforzo aceptó sin objeciones e incluso los apremió para que debutasen en mayo de 1938, pero Martínez Sierra le comunicó su voluntad de aguardar y observar la evolución de la guerra (Cartas 2-5).

Dado que no planeaban abandonar Francia inmediatamente, Gregorio intentó localizar obras nuevas para Bárcena. Se dirigió primeramente al autor y adaptador José Juan Cadenas. El 2 de diciembre, desde San Sebastián, el representante de la Sociedad Española de Autores Líricos confirmó sus peores temores: «Desgraciadamente, aquí no hay nada. Esto de los libros es una verdadera tragedia. Hoy, por fin, me he decidido a encargar que busquen en Valladolid y en Vigo esas obras y otras que aquí se necesitan, porque las piden las compañías» (Carta 6). Es seguro que Martínez Sierra deseaba trasladarse a Buenos Aires puesto que, además de esta solicitud, rogó a Cadenas que, más adelante, se le enviasen a América sus liquidaciones correspondientes. Por esas mismas fechas, Bárcena recibió *Burlona*, la última comedia que escribieron, conjuntamente y para la actriz, los hermanos Álvarez Quintero. Después, Gregorio no despachó más asuntos de trabajo, a sabiendas del hambre y el frío con que los autores estaban lidiando en el Madrid sitiado –Serafín falleció en

abril de 1938–, de modo que la correspondencia se tornó en una comunicación amistosa y culminó en el envío de una serie de víveres (Cartas 7-14).

El frío y la humedad de París aconsejaron a la pareja desplazarse en busca de temperaturas más suaves, con tal de mejorar la bronquitis crónica del empresario. El destino elegido fue Juan-les-Pins, en la Costa Azul, donde debieron de instalarse hacia diciembre de 1937. El ambiente de la capital y el trasiego de españoles los habían desanimado. Para colmo, nada más asentarse en su nuevo hogar, Martínez Sierra cayó gravemente enfermo y detuvo la correspondencia con Reforzo. La reanudó en abril, aunque los empresarios acordaron posponer su plan un año más, para que Gregorio se restableciese por completo (Cartas 15-16). Según Reforzo, el aplazamiento beneficiaría sus intereses mutuos: «este año, se ha plagado la plaza de compañías españolas, lo que divide el interés del espectador. Es lógico que el año próximo queden menos compañías y permita, a los que aquí quedemos, una posición más beneficiosa» (Carta 17).

En julio de 1938, Martínez Sierra retomó el contacto con su antiguo amigo y colaborador Sigfrido Burmann. El escenógrafo, que se desempeñaba en los estudios de la UFA, les ofreció trabajo en Berlín, pero Gregorio declinó la propuesta alegando razones de salud: «únicamente podría enviar desde aquí argumentos de películas. Me convendría volver a ganarme la vida»³, apostillaba. Según le comunicó a Burmann, el cineasta Benito Perojo también les había escrito para rodar una película en Italia, siempre a expensas del estado de salud voluble de Gregorio: «Por el momento, soy un hombre inútil, un inválido», concluía, lamentando no poder involucrarse en el estimulante quehacer del cine (Carta 18). En las dos misivas que siguieron a esta, Gregorio rehusó tratar asuntos de trabajo y se concentró en otros asuntos personales (Cartas 19 y 20). Por estas mismas fechas, recibió carta de Juan Ignacio Luca de Tena, a quien había tratado de localizar para solicitarle obras de teatro. Es significativo que, en su misiva, el dramaturgo reconociera no comprender a Martínez Sierra –«No he entendido si van por fin o no a Buenos Aires»–, pero enseguida despachaba con él cuáles de sus obras favorecerían a Bárcena, para quien recomendaba *Espuma de mar* (Carta 21).

En los meses siguientes, los proyectos del empresario y la actriz quedaron en suspenso. No obstante la delicada salud de Martínez Sierra, Bárcena y él volvieron a París apenas un mes después de terminar la Guerra Civil, para resolver definitivamente su viaje a Buenos Aires. Por indicación de Reforzo, el empresario Eduardo Amoroso escribió a Gregorio con las instrucciones precisas para el viaje –se preveía el desplazamiento de la pareja y de una persona

3. El subrayado, en lápiz rojo, es original.

más, cuya identidad desconocemos— y un giro de setenta mil francos. Reforzo debió de ocuparse de gestionar los permisos de inmigración para el visado de sus pasaportes: «Si no los ha enviado usted —Amoroso se refería a los detalles personales de los tres viajeros—, ruégole lo haga [lo antes] posible, porque sin la resolución del Ministerio de Agricultura de aquí no les pueden visar los pasaportes el vicecónsul argentino en el puerto de embarque». La insistencia del empresario tenía que ver con que, en efecto, desde el estallido de la guerra en España —y sobre todo a partir de octubre de 1938—, el gobierno argentino había endurecido el control de sus fronteras para evitar la llegada de refugiados, a quienes rechazaba aduciendo que se trataba de elementos extremistas a los que no convenía acoger en el país. Por eso, los consulados tenían orden de exigir pasaportes visados por el gobierno franquista, lo cual funcionaba como cribado para excluir a los republicanos que huían del gobierno de Burgos (Schwarzstein, 2001: 57-61). Para tranquilidad de Martínez Sierra y Bárcena, al final de su misiva, Amoroso añadía: «Aquí, huelga decirlo porque ustedes lo saben muy bien, serán recibidos con gran simpatía y periodistas y público esperan con expectativa la actuación de la señora Bárcena, luego de tan prolongada ausencia» (Carta 22). El 1 de julio de 1939 embarcaron en el S. S. Almeda Star, que partió desde Boulogne-sur-Mer y alcanzó su destino veinte días después. Conforme la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Martínez Sierra arribó a la capital argentina en calidad de «escritor» y Bárcena, de «artista», si bien la nacionalidad de esta no constaba como española, sino cubana.

Nada más llegar, la prensa anunció que, durante el tiempo limitado de su estancia, intervendrían en la escena, la radio y el cine argentinos (D. R. D., 1939). La pareja se incorporó en el ecosistema teatral porteño en septiembre. Ya entonces, Buenos Aires aglutinaba una cuantiosa y diversa población teatral integrada por dramaturgos, compositores, escenógrafos, figurinistas y actores españoles; que asimismo se involucraron en la industria del cine (Díez, 2017). Su presencia allí no era una consecuencia exclusiva del exilio republicano, sino también el fruto de una larga tradición escénica a cuya cita nunca faltaron las mejores compañías españolas. No obstante, la Guerra Civil dividió profundamente a la ciudad y a sus habitantes, entre los que se contaban exiliados, simpatizantes del bando rebelde y otros, que prefirieron no posicionarse (Aznar, 2022b: 21-22).

El epistolario objeto de estudio alberga menos cartas sobre asuntos profesionales de esta etapa. Martínez Sierra y Bárcena atendieron el compromiso teatral con Reforzo en el teatro San Martín. Luego, se asociaron con Manuel Collado y Josefina Díaz de Artigas, quienes se encontraban de gira con el

repertorio de Alejandro Casona (Fernández Insuela, 2017) y, más adelante, Bárcena trabajaría con Ricardo Galache y Luis Mottura. Empero, las oportunidades de prosperar en el medio eran cada vez más difíciles. El 24 de diciembre de 1946, Martínez Sierra le participó a Lejárraga –exiliada en Niza de 1937 a 1950– lo duro que resultaba ganarse la vida en Argentina: «Los españoles estamos en baja, y yo no puedo volver a España, como sabes sigo procesado y me han quitado todo. [...] Las comedias de repertorio no se representan, ni las nuestras ni las de nadie» (Checa, 1998: 516). En paralelo a sus denuedos en el teatro, la pareja rodó cuatro películas, cuyo estreno en España se demoraría algunos años.

Martínez Sierra reanudó en 1940 sus labores editoriales, para lo cual debió restablecer su correspondencia profesional con España (Carta 23). Reeditó algunos textos escritos en colaboración con María Lejárraga y varias traducciones, en las editoriales Losada, Juventud Argentina, Futuro y Pleamar. En 1941, Ediciones Betis, de Barcelona, contactó con él para reeditar sus obras y, de existir, publicar obra inédita, pero la propuesta no prosperó (Carta 24). Ya en noviembre de 1946, el editor Manuel Aguilar le escribió con idea de publicar las obras completas de los Martínez Sierra en la colección Joya. Gregorio debió de aceptar, pero el avanzado estado de su enfermedad ralentizó el proyecto y transformó la correspondencia en una comunicación amistosa (Cartas 25-26).⁴

Como explicaremos después, la alternativa del retorno no se clarificó hasta que Martínez Sierra intuyó que le quedaba poco tiempo de vida. A mediados de 1946, la pareja buscaba otras formas de ganarse la vida asequibles a sus circunstancias, ya que Bárcena se había retirado para cuidar del empresario. La correspondencia que mantuvieron con el hispanista Charles E. Kany, de la Universidad de California, demuestra que estaban dispuestos a marcharse a Estados Unidos (Carta 27). Kany les ofreció realizar una gira por varias universidades norteamericanas con la ayuda del Departamento de Español del Institute of International Education, para que impartieran conferencias sobre teatro durante el curso 1947-1948. Los honorarios eran modestos, pero Kany les aseguró que, una vez en Estados Unidos, sería «mucho más fácil conseguir más conferencias [...] porque en cada ciudad grande habrá clubs de señores y colegios donde se aprende el español, que querrán ver y oírlos a los dos» (Carta 28). Las gestiones con Kany avanzaron favorablemente hasta mayo de

4. En octubre de 1947, Lejárraga conoció el proyecto y asumió la preparación de las obras completas, con una condición: «Si durante medio siglo no he querido firmar a pesar del constante deseo que Gregorio tuvo siempre de que firmase (él no tuvo nunca, sino muy al contrario, un secreto de nuestra colaboración), no voy a ponerme a firmar ahora que, desgraciadamente, ya no está él aquí» (Lejárraga, 2021: 114).

1947. En verano, Martínez Sierra ingresó en un sanatorio y seguramente la pareja declinó la invitación para concentrarse en preparar el retorno a España.

Posicionamiento ante la Guerra Civil y la dictadura franquista

Las decisiones que Martínez Sierra y Bárcena tomaron en el transcurso de los once años que permanecieron fuera de España, así como los tiempos de espera que retrasaron su asentamiento en Buenos Aires, no responden únicamente al mercado de trabajo o a las dolencias físicas que adujo el empresario en sus cartas. La pareja antepuso sus decisiones a la evolución de la Guerra Civil; es decir, al esclarecimiento de su propia situación política, a la negociación de sus respectivos vínculos con el Estado franquista y a la previsión de represalias contra ambos, así como a la garantía de seguridad de sus familiares, durante y después de la contienda.

Las declaraciones de Martínez Sierra y Bárcena sobre sus afinidades políticas previas a la sublevación militar los sitúan en las tendencias de izquierda. Al margen de sus preferencias particulares, ambos se manifestaron a favor de la forma de Estado republicana. Ahora bien, tras el 18 de julio de 1936, el conjunto de evidencias documentales participa de una ambivalencia que invita a sospechar de su posible impostura: de una parte, la prensa informó puntualmente de la implicación de Bárcena en la defensa de Madrid, lo que motivó a los servicios de información del bando sublevado a vigilarlos e interceptar sus comunicaciones durante su estancia en Orán (Gómez & Checa, 2023: 170). Tampoco parece casual la noticia del *Hollywood Reporter* el 24 de noviembre de 1936, anunciando el asesinato del empresario, «by insurgents forces in Spanish Morocco» (Anónimo, 1936). De otra parte, según se desprende de la lectura de las cartas enviadas a España –que, no debe olvidarse, estuvieron sujetas a censura durante años–, Martínez Sierra debió de expresarse a favor de las tropas franquistas con la misma tibieza y ambigüedad con que lo hacía en su correspondencia familiar (Checa & Gómez, 2023). En la carta que Martínez Sierra dirigió a Burmann, afirmaba: «me anima el fin de la guerra. Ahora, todos a ayudar al engrandecimiento de la nueva España, noble y limpia. En América podremos tener algo eficaz» (Carta 20). Juan Ignacio Luca de Tena –quien, por cierto, sería nombrado embajador de la dictadura franquista en Chile, en septiembre de 1939– también celebraba las ideas de Gregorio: «Mucho me agrada su coincidencia política conmigo. La guerra, como Vd. verá, va muy bien: estos días nuestros ejércitos avanzan rápidamente hacia Valencia y todo hace esperar que muy pronto podamos estar en Madrid» (Carta 21).

La actuación ambivalente de Martínez Sierra y Bárcena se explica porque la guerra sorprendió a su hija, Catalina Martínez, y a la madre y al hijo de la

actriz, Nicolasa París y Fernando Vargas –a quien Gregorio estimaba como su propio hijo– en la residencia familiar de Tetuán, base de operaciones del bando rebelde. Además, las hermanas y el padre del empresario se hallaban en Madrid, y los hermanos de la artista se repartían entre Barcelona y Santander en circunstancias desiguales. Tanto el empresario como la artista temían que sus declaraciones y actuaciones públicas del pasado pudiesen comprometer a los suyos. Si bien la pareja afirmó rehuir de las amistades y los conocidos que encontraron en Orán y París para no exponerse, la evolución de la guerra los indujo a propiciar un acercamiento a las autoridades franquistas y a otros agentes culturales bien situados en el nuevo régimen. Pero, como revelan sus proyectos laborales, es evidente que no planeaban regresar a España.

El punto de inflexión se produjo en julio de 1938, cuando Martínez Sierra adoptó públicamente una postura política concreta. Estaba convencido de que la contienda no tardaría en finalizar y presumiblemente intuía las consecuencias que podían derivarse tanto de su silencio como del de Catalina, para lo que tampoco ayudaba que continuasen fuera de España. Así, tomó la iniciativa de tantear al conde de Bulnes en una afectuosa misiva. Gregorio no conocía personalmente a José Muñoz de Vargas, pero algunas personas lo habían animado a recurrir a él. Se ha conservado un borrador de la carta que debió de recibir el entonces cónsul general de España en Italia. En ella, el empresario se presenta como un escritor y director de renombre, no exento de rivalidades; enumera las vicisitudes de su huida –entre ellas, el saqueo de su casa en Madrid–, explica su situación económica, familiar y personal, indicando que su salud le impide ejecutar varios proyectos. A continuación, pide consejo acerca de los documentos y avales que requiere la «nueva situación»: «Trato de evitar la ejecución, al azar, de un acto de sumisión, que pudiera motivar interpretaciones poco propicias, como consecuencia de una historia personal dilatada y en la que, como antes digo, pueden abundar las desafecciones». El conde de Bulnes contestó enseguida aduciendo que no necesitaba otra documentación que el pasaporte que ya poseía –se lo había proporcionado el periodista Mariano Daranas– para circular por la zona rebelde (Cartas 29 y 30).

Martínez Sierra aprovechó el cuerpo de aquel borrador para diseñar una carta decisiva. Fechada en Juan-les-Pins el 12 de julio de 1938, dicha misiva pretendía asegurar un hipotético retorno a España exento de represalias, empleando para ello un juego retórico mediante el cual Gregorio trataba de contrarrestar la imagen negativa que pesaba sobre él y su compañera, y defenderse de las acusaciones de ambigüedad. Así, expresó su rechazo al gobierno republicano en vigor –no al sistema político en sí mismo– y manifestó su confianza en el triunfo de Franco. Más que una adhesión formal al alcance

de cualquiera, eligió justificar la limpieza de su conducta y explicó que, de tener enemigos, no sería por motivos políticos, sino por las envidias que había suscitado su exitosa trayectoria en varios ámbitos de la creación. Los destinatarios de la carta eran los hijos de la pareja, pero Martínez Sierra la ideó para que funcionase como un oficio circular, de carácter público o semipúblico, puesto que Catalina Martínez y Fernando Vargas tenían instrucción de facilitar la carta a las autoridades (Checa & Gómez, 2023). Es posible que Martínez Sierra procurase reforzar su postura con nuevos mensajes. Lo cierto es que el 8 de abril de 1939 recibió un saludo oficial del ministro y vicepresidente del Gobierno de Burgos, Francisco Gómez-Jordana y Sousa, acusando recibo de «la entusiasta felicitación que le han enviado [a S. E. el Jefe del Estado] con motivo de la victoria final de nuestras heroicas tropas, que han puesto término a la guerra» (Carta 31).

En su última comunicación epistolar, Martínez Sierra y Reforzo habían acordado retrasar su colaboración a septiembre de 1939, parece que a expensas del restablecimiento del primero. No obstante, cuando él y Bárcena embarcaron hacia Argentina, Gregorio aún arrastraba dolencias físicas y nerviosas, de modo que es posible que su determinación tuviese más que ver con el resultado de la Guerra Civil. Hay evidencia de que el empresario creyó conveniente avisar a las autoridades franquistas de su próximo viaje. Antes de abandonar Juan-les-Pins para trasladarse provisionalmente a la capital francesa, se dirigió a Félix de Lequerica, embajador de España en París, quien lo esperaba «para hablar un rato de tantos asuntos como puedan interesar a los buenos españoles» (Carta 32). De nuevo en la gran urbe, Miguel Pérez Ferrero entrevistó a Martínez Sierra y a Bárcena unos días antes de su partida con el fin de reportar novedades sobre sus proyectos para *El Diario de la Marina*. Sin embargo, el periodista y escritor hizo una comparación arriesgada para el acostumbrado disimulo de la pareja, pues expuso el paralelismo entre la desbandada general, y la suya en particular, y el exilio español que sobrevino tras el regreso de Fernando VII (Gómez & Checa, 2023: 192).

Tras instalarse en Buenos Aires, el empresario y la actriz no vacilaron en fortalecer vínculos con las instituciones franquistas allí radicadas. Bárcena adquirió el «Álbum de los artífices de la Victoria», cuyo importe se destinaba al mantenimiento de la organización falangista Hermandad Hispano-Argentina (Carta 33). Para diciembre, la pareja ya estaba colaborando con la embajada de España; que sepamos, en el programa Orientación Española, en Radio Excelsior (Cartas 34 y 35). Fue allí donde conocieron al agregado de Prensa, José Ignacio Ramos, un elemento clave en el sostenimiento de la pareja en Argentina, y artífice de su retorno a España. Los gestos de adhesión a la dictadura continuaron

en 1940 (Carta 36), hasta el extremo de que Bárcena se dispuso a escribir una carta al general Franco. El ejemplar conservado se asemeja más a un borrador que a una copia de la carta –no sabemos si finalmente fue enviada; no tenemos constancia del acuse de recibo–, ya que no está fechada y presenta una redacción irregular, rasgos impropios en la escritura epistolar de la actriz:

Permítame V. S. expresarle expresarle [sic] con el mayor respeto mi simpatía [sic] fervorosa. [sic] y mi adhesión sin límites.

Retenida en el extranjero forzosamente, contra todo mi deseo, he seguido anhelante minuto, tras minuto, el glorioso Movimiento Nacional, con entusiasmo y fe inquebrantableen [sic] el triunfo y así lo he manifestado de continuo a muchos amigos leales servidores de la causa, con los que he estado en constante comunicación, [sic]

Espero realizar pronto una excursión artística por Sud– América [sic], que he ido demorando durante dos años por los mismos motivos que me han impedido ir a España.

Soy bastante conocida y apreciada en los países de habla españolay [sic] aprovecharé la ocasión para ayudar material y moralmente, con el máximo entusiasmo [sic], a la nueva España Grande magna creación de V. S.

Ruego a V. S. que acepte bondadosamente, [sic] mi humilde ofrecimiento y mi adhesión apasionadaa [sic] su persona y al Movimiento Salvador que con tan portentoso acierto encauza y dirige V. S.

Dios guarde a V. S. muchos años

Catalina Bárcena (Carta 37).

Pese a las evidencias señaladas, tanto Martínez Sierra como Bárcena aparecen –junto con otras figuras del teatro, como Rafael Alberti, Rafael Dieste, María Teresa León, Gori Muñoz y Alejandro Casona, entre otros– en el «listado de intelectuales españoles refugiados en la República Argentina», que Aznar (2021: 77) ha recuperado del archivo de Juan Larrea, en relación con la constitución en París de la Junta de Cultura Española. De hecho, ignoramos buena parte del itinerario de la pareja en Argentina a lo largo de ocho años, así que no podemos afirmar si, por cautela, miedo o auténtica convicción, adoptaron una actitud colaboracionista con la embajada y/o se relacionaron asiduamente con la comunidad exiliada. Sí sabemos que Martínez Sierra conoció en Buenos Aires al escenógrafo exiliado Gori Muñoz (Aznar, 2022a) y que lo contrató como decorador en sus películas argentinas.

Los esfuerzos del empresario y la actriz por depurar su imagen pública y su pasado no impidieron que el 9 de enero de 1942 la Dirección General de Seguridad del Ministerio de Gobernación expidiese un informe de antecedentes políticos. El documento afirmaba la tendencia izquierdista de Martínez Sierra, su amistad con Indalecio Prieto y Juan Negrín, su admiración por María Lejárraga, su oposición al militarismo, su adhesión inmediata al bando

republicano e incluso barruntaba un supuesto origen judaico. Debido a que el empresario se había negado a presentar su solicitud de depuración en la Sociedad General de Autores, Martínez Sierra fue considerado un «huído». Le fueron embargados sus bienes y se vetó la representación de sus obras teatrales en España hasta julio de 1945, con el consiguiente perjuicio económico para Martínez Sierra y sus hijos. No solo estos dependían económicamente de sus padres, sino la propia Lejárraga, quien más de una vez recibió de su marido «dinero y paquetes de comestibles» (Lejárraga, 2021: 108).

En tales circunstancias, el empresario quedó en una suerte de limbo, por el que, aun habiéndose declarado afecto a la dictadura, padecería las mismas consecuencias políticas que un exiliado republicano. Informada de la situación, la embajada reaccionó defendiendo los intereses de Martínez Sierra, para lo cual José Ignacio Ramos contactó con Eduardo Marquina, presidente de la Sociedad General de Autores (Carta 38). También escribió a Manuel Torres López, delegado nacional de Propaganda, a quien expuso la «meritoria» colaboración que Martínez Sierra y Bárcena –entre otros intelectuales, como Ramón Pérez de Ayala– estaban prestando al régimen:

[D]esde su llegada a Buenos Aires mantuvieron contacto directo conmigo, me ayudaron en todo aquello que les pedí su concurso. Fueron motejados repetidas veces por los órganos de prensa de las izquierdas como falangistas y fascistas, y ellos, no solamente mantuvieron como digo, su adhesión a nosotros, sino que después de haber luchado con grandes dificultades económicas –pues hasta se trató de sitiárseles por hambre– han logrado imponerse en la producción cinematográfica, en el teatro, etc., y son hoy respetados y aplaudidos en los medios teatrales y sociales argentinos (Carta 39).

Arguyendo razones de política exterior, Ramos recalcó la conveniencia de no deformar la reputación de Martínez Sierra, ni de malograr su ya apurada economía. Sugirió al delegado nacional que instase a las autoridades oportunas a reconsiderar tan infausto expediente. Con todo, hasta agosto de 1945 no se autorizó la representación en España del teatro de los Martínez Sierra (Carta 40), ni la Sociedad General de Autores permitió a Catalina Martínez cobrar las liquidaciones correspondientes, hasta abril de 1946.

Finalmente, la intervención del conde de Bulnes, ahora embajador de España en Buenos Aires, y de José Félix de Lequerica, entonces ministro de Asuntos Exteriores, detuvieron el bloqueo de la Dirección General de Seguridad; no solo para defender los intereses de Martínez Sierra: la actuación personal del director general de Seguridad, Francisco Rodríguez, empañaba la reciente disposición del gobierno de atraerse interesadamente a exiliados sobresalientes por su obra artística e intelectual (Diez, 2021). Juan Ignacio Luca de Tena fue uno de los que aseguraron a Martínez Sierra un retorno seguro:

«Cuando hace cuatro años salí de América –escribía el dramaturgo, en febrero de 1947– contuve los deseos que ustedes tenían de venir. No era todavía el momento. Pero hace ya mucho que podían estar ustedes aquí sin sufrir la menor molestia ni injusticia». En la despedida, añadió: «Muchos recuerdos a Catalina. Me dicen que ella está más animada para venir que usted, pero me atrevo a esperar que esta carta disipará sus dudas, si aún le queda a Vd. alguna» (Carta 41). El testimonio que el agregado de Prensa de la embajada en Buenos Aires dejó en sus memorias sobre este punto, es totalmente opuesto: «Gregorio ardía en deseos de regresar a Madrid, pero Catalina lo atemorizaba con falsas predicciones diciéndole que, no más llegar a España, Franco lo haría fusilar o, por lo menos, lo metería en la cárcel» (Ramos, 1984: 189-190).

Las cartas que la pareja intercambió con sus hijos en el período estudiado reflejan dificultades y contradicciones que convergen con las conocidas por muchos exiliados republicanos, aunque la consecuencia más dolorosa fue, para Martínez Sierra y Bárcena, la prolongada separación que la Guerra Civil y la dictadura impusieron entre ellos y sus hijos; pero quizá no sea la única causa que sumió a estas reconocidas figuras del teatro español en un estado de desolación moral. Basta con tomar una de las misivas que Gregorio escribió a Lejárraga, el 7 de septiembre de 1947. Seguro de poder expresarse con la libertad de la que carecía en sus comunicaciones con España, hizo entender a su esposa que su ausencia del país por tantos años obedecía a un compromiso ideológico: «ya no puedo más y me voy a España, como sea. Sin renegar de mis ideas, por supuesto. No valía la pena haber pasado contratiempos y angustias durante diez años para echarlo todo a perder al final. [...] Me juran que hay tolerancia», declaraba (Checa 1998: 519).

Martínez Sierra y Bárcena retornaron a España el 16 de septiembre de 1947. Gregorio fallecería el 1 de octubre. En las esquelas del día siguiente, se afirmó que el empresario se instaló en Argentina poco antes de la Guerra Civil –luego, no cabía motejarlo de «huido»–, pero reconocían que acababa de *reintegrarse* a la patria (Agencia Cifra, 1947; Anónimo, 1947).

Conclusiones

El análisis de este corpus epistolar revela parte de la experiencia de dos figuras clave del teatro español del primer tercio del siglo XX, Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, durante y después de la Guerra Civil. Antes de extraer algunas conclusiones, creemos oportuno reparar en la importancia de estudiar este tipo de documentos no de forma aislada, sino considerando todo un contexto de producción, que abarca diversos escenarios temporales y espaciales, circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales igualmente variables,

y la identidad de los individuos, que se construye en los ámbitos público y privado, y se manifiesta adaptativamente según las situaciones y de acuerdo con sus propios intereses. Asumida de este modo la complejidad inherente a la comunicación epistolar, ya sea pública o privada, esta se presenta como un documento valioso para reconstruir parcialmente unos hechos históricos determinados y completar asimismo lo que sabemos acerca de sus autores (Teruel y López-Ríos, 2023).

La lectura de las cartas de Martínez Sierra y Bárcena pone de manifiesto una vivencia no distante de la reflejada por los exiliados republicanos en su correspondencia (Montiel, 2018), con matices. Si hemos seleccionado aquellas cartas que exponen sus planes laborales, aplazados o frustrados, con el fin de componer un epistolario profesional, es para poner de manifiesto que su ausencia de España durante once años no obedeció solo a la parálisis de la actividad teatral en el país, ni a la mermada salud del empresario, tal y como Martínez Sierra explicó concienzudamente a sus interlocutores. Como veteranos profesionales de la escena, y habida cuenta de su dilatada experiencia trabajando en el extranjero, el empresario y la actriz conocían las dificultades del teatro para prosperar fuera de su país de origen o de los códigos culturales que le son propios. Es más, Martínez Sierra ni siquiera estaba interesado ya en el teatro y, desde los años treinta, buscaba producir películas que pudieran funcionar en el mercado hispanohablante. Aun así, aceptaron trabajar en las condiciones que planteaba el exilio republicano: renunciaron a privilegios tales como su público autóctono o a una porción de su red profesional, que continuó operando en España. Precisamente, semejante decisión se ha saldado con el desconocimiento de su trayectoria profesional posterior a 1936, a semejanza de lo que ha sucedido con la obra de los creadores exiliados. Lo reflejado en las cartas no da cuenta de ninguna clase de compromiso político porque Martínez Sierra y Bárcena hubieron de mantener un contacto continuado con el interior, pero no es menos cierto que sus elecciones laborales no parecían las más convenientes. En otras palabras, de no haber existido reticencias y hechos de peso, como la censura que persiguió su nombre hasta 1945, la lógica y el probado olfato del empresario habrían reconducido sus pasos de regreso a España.

Al cruzar la correspondencia profesional con otra de cariz más personal, en la que Martínez Sierra trató de negociar con las autoridades franquistas un destino seguro para él y su compañera –lejos de la España franquista, pero al mismo tiempo libre de posibles repercusiones para sus familias–, se hace notorio que, tras los planes señalados, subyacía alguna clase de temor relacionado con el pasado de ambas figuras. Su precaria situación personal y económica los indujo a sacrificar sus convicciones políticas, si es que no mutaron a lo largo

de la Guerra Civil y la posguerra; extremo que no podemos asegurar, habida cuenta de las contradicciones señaladas. El resultado de estas operaciones derivó en una extraña situación por la cual la pareja se alineó públicamente con la dictadura franquista y, en la medida de lo posible, Gregorio reanudó su actividad con agentes de su confianza radicados en España. Empero, la pareja se resignó a compartir las dificultades propias de los exiliados republicanos. No solo asumieron la dolorosa separación de sus hijos, sino que el expediente de responsabilidades políticas del empresario lo desposeyó de sus bienes, lastró su fama y honorabilidad públicas, y le acarreó consecuencias funestas durante años.

Sostenemos que los argumentos anteriores propenden a la inclusión de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena en la historia del exilio español republicano y, concretamente, en la del exilio teatral y cinematográfico, aun asumiendo que lo que todavía sabemos de sus respectivos itinerarios no suscribe un compromiso explícito con la legitimidad del gobierno de la Segunda República. Su postura se encuentra más próxima a una actitud de supervivencia y de oportunismo; que, por otra parte, no fue extraña para otros exiliados. Teniendo en cuenta la ambigüedad que mostraron en sus once años de ausencia, la dificultad para incorporarlos a un canon de artistas e intelectuales del exilio –no menos problemático, pues habría que determinar cuándo, cómo y por qué ciertas personalidades ingresan en dicho canon– podría resolverse con la posibilidad de narrar otras experiencias del exilio, paralelas, limítrofes o convergentes en algún sentido. De lo contrario, la trayectoria de dos importantes profesionales que coadyuvaron en la renovación teatral del primer tercio del siglo XX, quedaría sin acomodo posible en la historia y terminaría cayendo en el olvido.

En última instancia, este artículo espera contribuir al estudio de las trayectorias de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, así como ofrecer otras experiencias de la diáspora de 1939 y las consecuencias que comportó para sus protagonistas.

Bibliografía citada

- AGENCIA CIFRA (1947), «Ha fallecido, en Madrid, el ilustre dramaturgo don Gregorio Martínez Sierra», *La Prensa*, 1 de octubre, p. 1.
- ANÓNIMO (1936), «Martínez Sierra Death By Insurgents Reported», *The Hollywood Reporter*, 24 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1947), «En el día de ayer falleció el ilustre autor don Gregorio Martínez Sierra», *ABC*, 2 de octubre, pp. 5 y 12.

- AZNAR SOLER, M. (2021), «La Junta de Cultura española y la acogida de los intelectuales del exilio republicano español en la Argentina de 1939», en Martín Gijón, M., Francesca Pepe, C., y López García, J. R. (eds.), *Destierros y destiempos. Una revisión del exilio republicano español*, Berlín, Peter Lang, pp. 45-78.
- AZNAR SOLER, M. (2022a), «Gori Muñoz, escenógrafo teatral en Buenos Aires», en Aznar, M. y López García, J. R. (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*, Sevilla, Renacimiento, pp. 237-252.
- AZNAR SOLER, M. (2022b), «La escena argentina y el exilio republicano español de 1939», en M. Aznar y J. R. López (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*, Sevilla, Renacimiento, pp. 19-33.
- BÁEZ RAMOS, J. (2001), «La capacidad social para tolerar una disonancia cognitiva: la recuperación de los exiliados», en Balcells, J. M., y Pérez Bowie, J. A. (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 29-36.
- BALIBREA, M. P. (2012), «Hacia una historiografía del exilio republicano cultural: retos y propuestas», *Iberoamericana*, 12(47), pp. 87-99.
- CHECA PUERTA, J. E. (1998), *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, FUE.
- CHECA PUERTA, J. E. y Gómez García, A. (2023), «Dificultades en la interpretación epistolar. Una carta de Gregorio Martínez Sierra desde el exilio», en Teruel, J. y López-Ríos, S. (coords.), *El valor de las cartas en el tiempo: sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 113-130. <https://doi.org/10.31819/9783968694641-006>
- COLLADO, F. (1989), *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2017), *El sueño de un cine hispano: España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*, Madrid, Síntesis.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2021), «José Ignacio Ramos en el Aparato Cinematográfico Franquista», en Madueño, M., Velasco-Martínez L., y Azcona, J. M. (eds.), *Camisas azules en Hispanoamérica (1936-1978). Organización política y prosopografía del falangismo en Ultramar*, Madrid, Dykinson; Universidad Rey Juan Carlos, pp. 11-37. <https://doi.org/10.2307/j.ctv282jg6t.4>
- DOMÉNECH RICO, R. (2010), *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra.
- D. R. D., «Catalina Bárcena interpretará con argumento original de Gregorio Martínez Sierra», *Cine Radio Actualidad* (Montevideo), 4 de agosto.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (2017), «El estreno de *Sinfonía Inacabada*, de Alejandro Casona (Montevideo, 1940)», *Tropelías*, n.º Extra 1, pp. 83-98. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712102
- FUSTER DE ALCÁZAR, E. (2003), *El mercader de ilusiones: la historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, Sociedad General de Autores Españoles.
- GÓMEZ GARCÍA, A. y CHECA PUERTA, J. E. (2023), *Catalina Bárcena: voz y rostro de la Edad de Plata*, Madrid, Bala Perdida.

- GUBERN, R. (1976), *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen.
- LEJÁRRAGA, M. (2021): *Epistolario del exilio. Cartas familiares (1936-1969)*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R., Aznar Soler, M., Rodríguez Rodríguez, J., Lázaro Sanz, E. (2021), «Puentes que no acaban: exilio republicano e interior», en López García, J. R., Aznar Soler, M., Rodríguez Rodríguez, J., Lázaro Sanz, E. (coords.), *Puentes de diálogo: entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-31.
- MAINER, J.-C. (2021), «Para la historia moral del exilio: cartas de Alberto Jiménez Fraud, sus discípulos y sus amigos (1936-1964)», en López García, J. R., Aznar Soler, M., Rodríguez Rodríguez, J., Lázaro Sanz, E. (coords.), *Puentes de diálogo: entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, Sevilla, Renacimiento, pp. 375-392.
- MONTIEL RAYO, F. (2018), «Crónica de una paradójica insatisfacción: los epistolarios del exilio republicano español de 1939», en Montiel Rayo, F. (ed.), *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías y epistolarios del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 189-268.
- OLIVA, C. (2012), «La difícil viabilidad de la práctica escénica del exilio», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 37(2), pp. 361-378.
- ONTAÑÓN, S. (1937), «En defensa del teatro: experiencia personal», *El Mono Azul*, 14 de octubre, p. 1.
- RAMOS, J. I. (1984), *Biografía de mi entorno*, Buenos Aires, Legasa.
- SCHWARZSTEIN, D. (2001), *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica.
- TERUEL, J. y López-Ríos, S. (coords.) (2023), *El valor de las cartas en el tiempo: sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid, Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968694641>
- TRAPIELLO, A. (2023), *Los nietos del Cid: la nueva Edad de Oro de la literatura española*, Sevilla, Athenaica.
- VILCHES, M. F., Nieva de la Paz, P., López García, J. R. y Aznar Soler, M. (2014), «Exilio, paradigmas identitarios y agencia femenina: la renovación de los discursos narrativos y visuales del Teatro Español del siglo XX», en Vilches, M. F., Nieva de la Paz, P., López García, J. R. y Aznar Soler, M. (coord.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Amsterdam; New York: Rodopi, pp.13-27.

Anexo

- Carta 1. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 13 de octubre de 1937, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 2. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 20 de octubre de 1937, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 3. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1937, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 4. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 25 de diciembre de 1937, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 5. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 28 de enero de 1938, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 6. Manuscrita, fechada en San Sebastián el 2 de diciembre de 1937, de José Juan Cadenas a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 7. Manuscrita, fechada en Madrid el 17 de diciembre de 1937, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 8. Manuscrita, fechada en Madrid el 7 de enero de 1938, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 9. Manuscrita, fechada el 6 de febrero de 1938 [Madrid], de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 10. Manuscrita, fechada el 26 de febrero de 1938 [Madrid], de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 11. Manuscrita, fechada el 4 de marzo de 1938 [Madrid], de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 12. Manuscrita, fechada el 14 de mayo de 1938 [Madrid], de Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 13. Manuscrita, fechada en Madrid, el 13 de agosto de 1938, de Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 14. Manuscrita, fechada el 19 de febrero de 1939 [Madrid], de Joaquín Álvarez Quintero a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 15. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 2 de abril de 1938, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 16. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 23 de abril de 1938, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 17. Manuscrita, fechada en Buenos Aires el 14 de mayo de 1938, de Juan Reforzo a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 18. Manuscrita, fechada en Juan-les-Pins el 15 de julio de 1938, de Gregorio Martínez Sierra a Sigfrido Burmann [CDAEM: FSB].
- Carta 19. Manuscrita, fechada el 30 de diciembre [Juan-les-Pins, 1938] de Gregorio Martínez Sierra a Sigfrido Burmann [CDAEM: FSB].

- Carta 20. Manuscrita, sin fechar [París, junio de 1939], de Gregorio Martínez Sierra a Sigfrido Burmann [CDAEM: FSB].
- Carta 21. Mecanuscrita, fechada en San Sebastián el 17 de julio de 1938, de Juan Ignacio Luca de Tena a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 22. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 5 de mayo de 1939, de Eduardo Amoroso a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 23. Mecanuscrita, fechada en Barcelona el 4 de septiembre de 1940, de la editorial Juventud a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 24. Mecanuscrita, fechada en Barcelona el 9 de junio de 1941, de Santiago Subirana (Ediciones Betis) a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 25. Mecanuscrita, fechada en Madrid el 19 de noviembre de 1946, de Manuel Aguilar a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 26. Mecanuscrita, fechada en Madrid el 23 de agosto de 1947, de Manuel Aguilar a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 27. Mecanuscrita, fechada el 17 de octubre de 1946 [Berkeley], de Charles E. Kany a Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena [BRM: APGMS-CB].
- Carta 28. Mecanuscrita, fechada el 1 de mayo de 1947 [Berkeley], de Charles E. Kany a Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena [BRM: APGMS-CB].
- Carta 29. Mecanuscrita [Borrador], fechada el 2 de julio de 1938, de Gregorio Martínez Sierra a José Muñoz de Vargas, Conde de Bulnes [BRM: APGMS-CB].
- Carta 30. Mecanuscrita, fechada en Génova el 19 de julio de 1938, de José Muñoz de Vargas, Conde de Bulnes, a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 31. Mecanuscrita, fechada en Burgos el 8 de abril de 1939, de Francisco Gómez-Jordana y Sousa a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 32. Mecanuscrita, fechada en París el 15 de mayo de 1939, de Félix de Lequerica a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 33. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 30 de septiembre de 1939, de J. Llopis Roselló a Catalina Bárcena [BRM: APGMS-CB].
- Carta 34. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 21 de diciembre de 1939, de José Ignacio Ramos a Catalina Bárcena [BRM: APGMS-CB].
- Carta 35. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 21 de diciembre de 1939, de José Ignacio Ramos a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].
- Carta 36. Mecanuscrita [Tarjetón], fechada en Buenos Aires el 25 de agosto de 1940, de la Casa de España en Buenos Aires a Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena [BRM: APGMS-CB].
- Carta 37. Mecanuscrita [Borrador], sin fechar [ca. Buenos Aires, 1940], de Catalina Bárcena a Francisco Franco [BRM: APGMS-CB].
- Carta 38. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 21 de agosto de 1942, de José Ignacio Ramos a Eduardo Marquina [BRM: APGMS-CB].

Carta 39. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 24 de agosto de 1942, de José Ignacio Ramos al delegado nacional de Propaganda [Manuel Torres López] [BRM: APGMS-CB].

Carta 40. Mecanuscrita, fechada en Buenos Aires el 20 de agosto de 1945, de José Muñoz de Vargas, Conde de Bulnes, a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].

Carta 41. Mecanuscrita, fechada en Madrid el 23 de febrero [1947], de Juan Ignacio Luca de Tena a Gregorio Martínez Sierra [BRM: APGMS-CB].

La correspondencia entre Ramón J. Sender y la editorial Giulio Einaudi

The Correspondence between Ramón J. Sender and Giulio Einaudi Publisher

Angela MORO

Autoría:

Angela Moro
Univerista di Pisa, Italia
angela.moro@fileli.unipi.it
<https://orcid.org/0000-0003-4315-263X>

Citación:

MORO, Angela (2026). «La correspondencia entre Ramón J. Sender y la editorial Giulio Einaudi», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 205-229. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30044>

Financiación:

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 12/05/2025

Fecha de aceptación: 01/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Angela Moro

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

La recepción de la obra literaria y de la figura intelectual de Ramón J. Sender en Italia tuvo una trayectoria intermitente y contradictoria, que se inserta en el cauce de la industria cultural y de los agentes literarios de dicha temporada e ilumina los factores que forjaron la formación del canon tanto en Italia como en España. A través del escrutinio del epistolario inédito entre Sender y la editorial Einaudi –hoy conservado en el Archivio di Stato de Turín (AST) y en el Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA) de Huesca– el trabajo intentará arrojar luz sobre la recepción de Sender en Italia e ilustrar su aspiración de encontrar en este país una patria literaria alternativa, ante las dificultades editoriales en la España franquista. A partir del renovado interés que despertó la producción literaria del autor aragonés en Italia, especialmente en la década de los sesenta, el estudio pone de relieve las iniciativas de Einaudi para convertirse en su editor de referencia y planear la publicación sistemática de su obra, empezando por *Crónica del alba*. Se analizarán los factores que favorecieron este acercamiento y las expectativas compartidas por ambas partes en torno a una colaboración duradera. Asimismo, se pretende profundizar en las razones –solo parcialmente investigadas– por las que este ambicioso plan editorial, tras una entusiasta acogida inicial, terminó disolviéndose en una

desaparición progresiva e inexorable del nombre de Sender del catálogo editorial einaudiano.

Palabras clave: Ramón J. Sender; editorial Giulio Einaudi; *Crónica del alba*; franquismo; epistolarios; exilio republicano español de 1939; siglo XX.

Abstract

The reception of Ramón J. Sender's literary work and intellectual persona in Italy is marked by an intermittent and contradictory trajectory. This process unfolded within the broader context of the cultural industry and literary agents of the period, shedding light on the factors that shaped the formation of the literary canon both in Italy and in Spain. Through the examination of the unpublished correspondence between Sender and Einaudi publisher—now preserved in the Archivio di Stato in Turin (AST) and the Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA) in Huesca—this study delves into Sender's reception in Italy and illustrates his aspiration to find in this country an alternative literary homeland, in response to the editorial constraints posed by Francoist Spain. Building on the renewed interest in Sender's literary production in Italy, particularly during the 1960s, this work highlights Einaudi's initiatives to become his primary publisher and to envision a systematic publication of his work, started with *Crónica del alba*. The analysis will explore the factors that facilitated this rapprochement, as well as the expectations shared by both parties concerning a long-term collaboration. Furthermore, it aims to investigate the reasons—only partially explored to date—why this ambitious editorial project, after an initially enthusiastic reception, ultimately dissolved into the disappearance of Sender's name from Einaudi's catalogue.

Keywords: Ramón J. Sender; Giulio Einaudi publisher; *Crónica del alba*; Francoism; epistolary studies; Spanish Republican Exile; 20th Century.

*Piano para ir lontano*¹

Escribe Giuseppe Bellini en el prólogo de su antología *Narratori spagnoli del Novecento*²:

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
2. Aun así, cabe señalar que el nombre de Sender no aparece entre los autores recopilados en la antología, que alberga traducciones de cuentos de Leopoldo Alas 'Clarín', Vicente Blasco Ibáñez, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruiz, Ramón M. del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flores, Juan A. Zunzunegui, Camilo José Cela, Ignacio Agustí, Carmen Laforet, José María Gironella, Miguel Delibes, Elena Quiroga, Ricardo Fernández de la Reguera, Luis Romero, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, José L. Castillo Puche y Ana María Matute.

Ramón J. Sender è, forse, il maggior romanziere del gruppo in esilio, per alcuni, anzi, il più importante di Spagna tra le generazioni della Dittatura e quella attuale. Autore di vari romanzi prima della guerra civile, alcuni dei quali di alto valore, come *Mr. Witt en el cantón*, pubblicò nel 1942 un libro di eccezionale portata, *Crónica del alba*, cui seguirono *La espera*, *El rey y la reina*, intorno alla guerra civile, e infine *Los cinco libros de Ariadna*. L'impegno di Sender è dominato da un voluto distacco passionale dagli avvenimenti e da una volontà classica di stile, doti che fanno di lui uno dei romanzieri più eminenti del momento attuale (Bellini, 1960: XXXII).

Este breve pero contundente perfil del autor se esboza en 1960, cuando el exilio de Ramón J. Sender había rebasado ya dos décadas y las prácticas censorias del régimen seguían perjudicando el ingreso en España de su prolífica obra³. Mientras en su país no menguaba el ostracismo hacia sus libros, en Italia el interés por este «novelista entre los más eminentes de la actualidad» –según la encomiástica definición de Bellini– se estaba despertando gracias a las meritorias iniciativas de algunas editoriales, entre las cuales destaca Einaudi, de Turín.

A continuación, y recurriendo al sondeo de la correspondencia inédita entre Giulio Einaudi y Sender⁴, se intentará ofrecer una cala en la presencia de Sender en dicha editorial, con el objetivo de arrojar luz sobre la contradictoria e intermitente trayectoria de recepción del autor en Italia y los motivos de su entusiasta acogida inicial y; luego, de la gradual, pero inexorable, desaparición del nombre de Sender del catálogo de Einaudi.

3. El análisis de la dificultosa y controvertida recepción de la obra de Sender en España en las décadas del régimen excede los objetivos del presente trabajo. A este propósito, remitimos, en particular, a los estudios de Abellán (1997), Larraz (2009) y Durán Rebollo & Larraz (2023: 61-84).

4. Las cartas que se traen a colación en el presente trabajo, cuyas firmas se citan en las notas, se encuentran guardadas en el Archivo di Stato di Torino (AST), que recoge el archivo histórico de la editorial Giulio Einaudi Editore (1933-1983). La correspondencia entre la editorial Einaudi y Sender se compone de un legajo de 31 cartas (Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615), fechadas entre el 24 de enero de 1957 y el 6 de diciembre de 1977. Debo esta consulta a la amabilidad y la disponibilidad de las funcionarias y archiveras del fondo Einaudi, en particular las doctoras Luisa Gentile e Irene Scalco, así como el profesor Walter Barberis, presidente de la editorial Giulio Einaudi. Por otro lado, el Archivo del Centro de Estudios Ramón J. Sender del Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca custodia tres cartas de Giulio Einaudi a Sender –fechadas 2 de mayo, 30 de septiembre y 5 de diciembre de 1960– todas copias de las que están en el AST. Sin embargo, en la del 30 de septiembre figuran unas notas ológrafas de Sender (en castellano) y, en la del 2 de mayo, un párrafo mecanografiado en inglés. Ambas reflejan los borradores de las respuestas al editor, como se comentará a continuación. Dirijo mi más sentido agradecimiento a la doctora Ester Puyol, bibliotecaria del Instituto de Estudios Altoaragoneses, cuya ayuda ha sido fundamental para rastrear dichas cartas.

El primer contacto entre la editorial y Sender se produce el 24 de enero de 1957, cuando el escritor se pone en contacto a raíz de una información que le llega de sus agentes literarios de Londres: «My London agents told me some time ago that you were going to publish *Seven Red Sundays*. I would like to see a copy and I would appreciate it if you would send it to me directly, to save time»⁵. En el margen superior de la misma carta se aprecia una anotación en italiano: «non lo abbiamo pubblicato né abbiamo firmato un contratto»; efectivamente, la respuesta, fechada 8 de febrero de 1957, confirma el malentendido de los agentes ingleses: «we are sorry to inform you that your London agents were wrong: we have not published your *Seven Red Sundays*, and we have not even an agreement for its Italian rights»⁶. Al parecer, pues, la editorial no expresa interés por el escritor y se limita a contestar a la pregunta sobre la publicación de la versión en lengua inglesa de su novela de 1932 *Siete domingos rojos*.

La correspondencia se reanuda tres años más tarde, en 1960: el 21 de abril, la editorial anuncia estar a punto de recibir de Iberica Publishers un ejemplar de *Los cinco libros de Ariadna* y solicita los derechos de traducción⁷. El 25 de abril⁸, Sender, tras informar al editor de que el libro ya ha sido traducido y está a punto de salir, propone un listado de títulos, en sus respectivas traducciones inglesas, que podrían interesar al mercado editorial italiano: *The Affable Hangman*, *A Man's Place* y *The King and the Queen*. Cabe destacar tanto el propósito de Sender de que las obras fuesen traducidas de sus versiones inglesas como las notas que la redacción italiana pone al lado de dichos títulos: «sí» cerca de los dos primeros, cuya publicación Einaudi tuvo la intención de llevar a cabo, y «no» con respecto al tercer libro, que la editorial no tomó en consideración⁹. En la carta siguiente, fechada 6 de mayo, Sender envía ejemplares en inglés y en castellano de *El lugar de un hombre*, *El verdugo afable* y *Los laureles de Anselmo*. En el párrafo final, Sender añade una observación relevante para alumbrar su

5. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 1.

6. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 2.

7. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 3.

8. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 4.

9. Tal como se esgrime de la carta con que Einaudi contesta, el 2 de mayo de 1960, en la que solo se piden los ejemplares de *The Affable Hangman* y *A Man's Place*. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 5.

usus scribendi, apuntalado por constantes dinámicas de reescrituras, reelaboraciones y traducciones: «The differences you note between the English and the Spanish editions are due to changes spontaneously made by me in the manuscript of the English translation. I would prefer you follow the English edition of *The Affable Hangman*»¹⁰.

El año 1960 resulta medular para el desarrollo de la relación entre Sender y la editorial italiana. En una carta fechada por Francisco Caudet (1995: 431) a comienzos de octubre de 1960, Sender expresa su emoción al amigo y *factotum* literario Joaquín Maurín por haber encontrado un posible cauce de conocido prestigio para la difusión –y el regreso– de sus libros a Europa:

El libro de Italia sale por fin ahora. (Si no sale dentro de este mes pierden los derechos según el contrato, que establecía la obligación de publicarlo dentro de un plazo de dieciocho meses). Otro editor (hijo por cierto del presidente de la república –o del que lo era hace algunos años–) Einaudi, quiere publicar todas mis obras a razón de una por año. La primera *El lugar de un hombre*. Ya tenemos contrato. Pero en Italia todas las cosas van *piano* para ir *lontano*, quizá (Caudet, 1995: 432).

Sender hace referencia a la publicación en italiano de *Los cinco libros de Ariadna* (*I cinque libri di Arianna*) que habían visto la luz en la pequeña editorial veneciana Sodalizio del Libro, con traducción a cargo de Paolo Venchieredo (Sender, 1960a). Se trataba de la segunda ocasión de penetración de la obra de Sender en Italia, cuyo recorrido editorial había empezado en 1948 con la traducción de *Crónica del alba* (*Cronaca dell'alba*) llevada a cabo por Marcella Hannau Pavolini en la editorial milanesa Longanesi.

Tener en italiano lo que no tengo en español

El proyecto editorial de Einaudi parecía un plan sólido, al apuntar a una recuperación integral de la obra senderiana y a su difusión entre el público lector italiano. Lo comprueba una carta del mismo Giulio Einaudi a Sender fechada el 30 de septiembre de 1960 y remitida a su dirección de Albuquerque, donde Sender ocupaba, por aquel entonces, una plaza de profesor de literatura española en la Universidad de Nuevo México (Vived Mairal, 2002: 427).

10. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 6. En particular, *The Affable Hangman* había sido traducido al inglés, como muchas de las obras senderianas, por su esposa Florence Hall Sender en 1954 y había sido publicado en Londres por la editorial Jonathan Cape.

Dear Mr. Sender,

We must tell you that we are very excited about your books and that we'd be glad to have an exclusive option for Italy on all works by you already published –whose Italian rights are still free– and on works to be published for the future. We'd engage ourselves to publish one book of you each year, beginning in 1961¹¹.

En la carta, se indica que la editorial planeaba empezar la publicación de la obra completa del autor por *El lugar de un hombre*, «which we like very much», y proponía el envío del contrato. Einaudi estaba examinando también *The Affable Hangman* y *Los laureles de Anselmo*. En lo que se refería a los títulos de Sender ya publicados en italiano, el editor hace referencia a la traducción de *Cronaca dell'alba* de Longanesi, que, en su opinión, no ha cosechado el éxito que merecía en Italia. Puesto que los derechos sobre el libro tendrían que haber caducado, Einaudi anuncia el propósito de publicar una nueva edición de la obra. Asimismo, pide que se le informe sobre qué editorial italiana ha adquirido los derechos de *Los cinco libros de Ariadna*, que, como ya hemos recordado, algunos meses después, saldría en Venecia en Sodalizio del Libro. La editorial Einaudi aspira a convertirse para el autor en «your standing publisher in our country» y se declara interesada en «also non-fiction books», solicitándole a Sender libros sobre la Guerra Civil y otros títulos libres de derechos en Italia.

Es de destacar el *post scriptum* con que se concluye la carta: «we are sending you a book, published by us last year, which we think may be of some interest to you. It is *Gli intellettuali e la Guerra di Spagna* by Aldo Garosci». El estudio de Garosci¹², publicado por Einaudi en 1959¹³, representó para Italia un pionero y detallado acercamiento a la cuestión de los intelectuales tras el

11. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 7.

12. Aldo Garosci (Turín, 1907 – Roma, 2000) fue un político e historiador, formado en los círculos antifascistas de Turín, en una época en que dicha ciudad era un hervidero del pensamiento antifascista, gracias a la presencia de personalidades como Antonio Gramsci y Pietro Gobetti. En 1936, Garosci había tomado parte en la Guerra civil contra los franquistas como miliciano de la Columna Italiana, formada por 150 hombres, tanto obreros como intelectuales, adeptos en particular de grupos anarquistas, GL, republicanos, comunistas y socialistas. Herido en Huesca durante la batalla de Monte Pelado, se refugió en Francia; desde aquí, tras la invasión alemana de Francia en 1940, huyó a Estados Unidos. A finales de la década de 1960, volvió a la política como dirigente, primero en el Partido Socialista Unificato, y; luego, de nuevo, en el PSDI. Su postura política se caracterizó por defender una 'tercera fuerza', opuesta tanto a la hegemonía democristiana como al partido comunista y que entroncaba, por lo tanto, con un marco ideológico afín al de Sender.

13. Señalamos también la traducción al castellano del libro: *Los intelectuales y la guerra de España*, publicado por Júcar en 1981, con traducción de Gaudencio Guijarro.

conflicto fratricida. En ello, Garosci dedica a Sender un amplio apartado en el que pasa revista a sus hitos biográficos y la mayoría de su producción literaria (1959: 160-178), halagando su fidelidad a «i motivi della sua biografia politica e sentimentale [...]». Coticché pensiamo che non per caso Sender ci abbia dato, insieme con Azaña, la maggiore creazione nata sulle vicende della guerra civile» (160). Además, le reconoce la perspicacia de haber adelantado «quella scrittura di epica sociale o popolare che i maggiori scrittori internazionali sulla guerra di Spagna adopereranno per esprimere le proprie sensazioni» (161); compendia su debatida poética del realismo en la icástica expresión «nulla è realistico [...], pure tutto è vero» (174) y cierra su escrutinio sobre el oscense comentando que «non v'è altra lirica simile a questa per intensità, che sia nata sulla guerra spagnola» (178). La ejemplaridad de Sender sale a flote también en las páginas introductorias, donde se cita varias veces como «uno scrittore che consideriamo tra i più significativi della generazione emigrata» (23).

Ahora bien, el envío a Sender de *Gli intellettuali e la Guerra di Spagna* por parte de Einaudi supuso un jalón fundamental para la recepción del autor en la editorial: con toda seguridad, el interés de Einaudi hacia Sender se despertó a raíz de la lectura del estudio de Garosci. Tal como arguye Donatella Pini (2003: 63-64), «las puertas de la editorial Einaudi se le abrieron bajo el signo cultural y político de Garosci: un signo antifascista, humanista y liberal»¹⁴.

14. El artículo de Pini que aquí mencionamos dialoga con el presente trabajo. En particular, la estudiosa de la obra senderiana rastrea con detalle la correspondencia entre Luisa Orioli, a la que le fue encargada la traducción de la primera trilogía de *Cronaca dell'alba*, y los jefes de redacción de Einaudi Daniele Ponchiroli y Giulio Bollati, quienes gestionaron los trámites de la trilogía. Pini examina los motivos del atraso que hubo en la publicación de *Cronaca dell'alba*, puesto que entre la propuesta por parte de Einaudi a Luisa Orioli y su publicación mediaron más de tres años y medios: de febrero de 1961 a mayo de 1964, cuando salieron *Cronaca dell'alba*, *Ippogrifo violento* e *Villa Giulietta* en la colección «Supercoralli» (Sender, 1964). Posiblemente debido, en opinión de la autora, a la divergencia de posturas políticas de Aldo Garosci y de Dario Puccini frente a Sender (Pini, 2003: 72), esta postergación tuvo que proyectarse en la decisión de Einaudi de truncar, casi *ex abrupto* y tras aquel primer título, el proyecto editorial sobre el oscense para apostar por lanzar al mercado a otros escritores, sobre todo italianos, tal como Leonardo Sciascia, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Natalia Ginzburg (69). Dicha correspondencia se conserva ahora bajo la siguiente signatura: Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 147, fascicolo 2239. Sin embargo, Donatella Pini, a quien doy las gracias por su incansable paciencia y generosidad, no pudo acceder a la correspondencia entre Einaudi y Sender, que constituye el enfoque de nuestro estudio y que esperamos pueda complementar el precedente ensayo. En este sentido, Pini (66, nota 6) lamentaba la ausencia de un legajo «Sender» en el AST, que, en cambio, ahora se halla entre los materiales presentes, a raíz de una reorganización y sistematización de estos.

En la copia de la carta del 30 de septiembre de 1960 que se custodia en el Archivo del Centro de Estudios Ramón J. Sender del Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA), podemos leer unos apuntes ológrafos de Sender, de cara a la traducción en inglés del borrador:

Encuentro su carta al regreso de México. Me alegro de que les gusten mis libros y no veo inconveniente en que los publique Usted en italiano. Los términos que me ofrece sobre *El lugar de un hombre* son aceptables y pueden enviarme el contrato cuando quieran. El año pasado se publicó en inglés en un volumen la trilogía «Chroni.», «Hipo.», y «La Q.» con bastante éxito. Tal vez Uds podrían hacer lo mismo ahí. Escribo a Longanessi [sic] tratando de recuperar los derechos de «Chronic.»¹⁵. El editor de «Los 5 libros de A.» es Sodalizio del Libro, de Venecia. Debía haber salido ya el libro en la primavera pero decidieron esperar el otoño por razones de oportunidad comercial.

Enviaré a Uds otros libros según su deseo¹⁶.

Gracias por el envío del libro que me anuncian, no ha llegado aún. Me habían hablado de él con elogio y lo leeré con el mayor interés.

El plan de Uds de publicar todos mis libros me parece bien en principio y espero sus impresiones sobre *The Affable Hangman* y *Los laureles de Anselmo*. Incidentalmente el primero sería mejor traducirlo del inglés.

Estas anotaciones se hallan traducidas íntegramente al inglés en una carta del 14 de octubre de 1960, en la que Sender reitera su curiosidad por el libro de Garosci: «The book you are sending me has not yet arrived. They had spoken of it to me very highly and I will read it with the greatest interest»¹⁷. El mes siguiente, el 13 de noviembre de 1960, Sender ya ha leído *Gli intellettuali e la Guerra di Spagna* y sus buenas impresiones de lectura apuntalan una carta a Maurín, donde expresa también su satisfacción por la posibilidad de que Italia se convierta en una especie de patria literaria, putativa y compensatoria, para él:

No sé si te dije que Einaudi me está comprando los derechos de todas mis obras con contratos individuales (uno para cada libro) y que piensa pues dar en cierto modo mis *Obras completas*. Menos mal que puedo tener en italiano lo que no tengo en español. No sé si te he dicho que se ha publicado un libro en esa casa editorial titulado *Gli intellettuali [sic] e la Guerra di Spagna* de Aldo Garosci del que me han enviado un ejemplar [...]. Ahora pienso que sería mejor mandarte el libro pero es que me dedica tanto espacio a mí como novelista (y unas opiniones tan generosas) que si te lo mando sin que me lo

15. Sender hace referencia aquí a los tres primeros volúmenes de *Crónica del alba*: el homónimo, *Hipogrifo violento* y *La Quinta Julieta*.

16. En este punto de su respuesta, Sender añade las siguientes frases, que quedan tachadas: «Algunos cuya edición inglesa he vigilado y cuidado yo especialmente podrían ser traducidos del texto inglés. Ya les diré cuáles son estos».

17. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 8.

pidas parece un acto de vanidad exhibicionista. De modo que si lo quieres te lo envío (devolver, *please*) [...]. Incidentalmente los comentarios de ese libro han decidido (supongo) a Einaudi a traducir y publicar todo lo mío (Caudet, 1995: 433-434).

El entusiasmo de Sender queda justificado y se refleja en una anotación tomada por alguien de la editorial, posiblemente Daniele Ponchiroli o Giulio Bollati, en el margen superior derecho de la carta del 14 de octubre de 1960: «prepariamo i due contratti per *El lugar de un hombre* e *The Affable Hangman*»¹⁸. Efectivamente, un mes después, el 15 de noviembre de 1960, la editorial italiana envía a Sender los contratos para firmar y vuelve sobre el plan de una nueva traducción de *Crónica del alba* y de una amplia difusión de varias novelas del autor:

We are glad to tell you that *The Affable Hangman* has got very good reports and that we are ready to publish it. We are sending you, therefore, two agreements for your signature, the one for *El lugar de un hombre*, and the one for *The Affable Hangman*, please return us two copies of each.

We are very interested by what you tell us about the English edition of the trilogy to which *Crónica del alba* belongs. We are looking forward to receive copies of *Hipogrifo violento* and *La Quinta Julieta* and to know whether we can send you an agreement for *Crónica del alba*.

It is a pity that *Los Cinco Libros de Ariadna* should be published in our Country by a very small Firm. That means that the book will not have the success it deserves. We will write to «Soldalizio del Libro» asking them whether they are prepared to relinquish to the rights¹⁹.

La respuesta de Sender delata su alegría por la atmósfera de colaboración que está echando raíces en Italia. El 21 de noviembre no deja de alabar a Garosci: «I have received Aldo Garosci's book, very well informed and rich in substance. He is indeed generous with me. If you see the author, please thank him for me. It is the best thing published in any language on Spanish letters of that period». Adjunta a la carta un ejemplar de *La Quinta Julieta*, «a popular one and somewhat careless»²⁰ e informa Einaudi de que ha escrito a la editorial Longanesi para pedir los derechos de *Crónica del Alba*, «but they misunderstood and answered sending me the latest royalty statements and asking for another book to translate and publish»²¹. Sender renueva aquí su fidelidad

18. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 8.

19. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 9.

20. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 9.

21. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 9.

hacia el plan editorial einaudiano: «Naturally I will not sign with anyone as long as you are interested in my work»²². Asimismo, exhorta al editor a pedir los derechos a Sodalizio del Libro. La carta se remata con el envío de una novela corta del autor, que consolida el trato cordial entre Sender y Einaudi: «since you have the kindness to be interested in my work I am also sending you a copy of the last issue of the *Partisan Review* with a novelette of mine»²³. Dicha «novelette» puede identificarse con *The Terrace*, traducción de *La terraza*, al cuidado de Florence Hall, que, de hecho, salió en el otoño de 1960 (Sender, 1960b: 652-689)²⁴.

El 5 de diciembre, la editorial le avisa que *Los cinco libros de Ariadna* está a disposición de los lectores italianos; sin embargo, propone pedir los derechos con el propósito de volver a publicarlo, al tener en cuenta la circulación limitada que una editorial pequeña como Sodalizio del Libro puede ofrecer. Se trata, una vez más, de una prueba fehaciente de las intenciones einaudianas de promover una difusión programática y extensa de la obra senderiana: «*Los cinco libros de Ariadna* has just been published, but as it cannot have but a limited circulation, we will later on ask for the right of re-publishing it, in order to give your book the wider diffusion it deserves, and which Sodalizio del Libro will not, very likely, give»²⁵.

Las siguientes dos cartas se insertan en la estela de este clima de colaboración. El 6 de febrero de 1961, la editorial escribe que Longanesi ha cedido los derechos de *Crónica del alba* y adjunta el contrato para la traducción de la primera trilogía, además de pedir a Sender un ejemplar en español de la obra: «we wish to have the translation checked»²⁶. En un *post scriptum* se añade: «Would you please send us also a copy of *Requiem por un campesino español*?»²⁷,

22. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 9.

23. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 9.

24. Esta información se extrae de la imprescindible guía bibliográfica sobre la obra senderiana a cargo de Elizabeth Espadas (2002: 40). El cuento o novela corta *La terraza*, publicada por primera vez en 1948 en *Cuadernos Americanos*, fue posteriormente refundida en *Novelas ejemplares de Cibola* (1961).

25. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 12.

26. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 13. También aquí es de subrayar el *habitus* senderiano de presentar la versión en inglés de sus obras para la traducción, con frecuencia más reelaboradas, controladas y exentas de las erratas de los originales en castellano.

27. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 13.

que revela la voluntad de Einaudi de conocer la *opera omnia* del autor. El 12 de febrero, Sender firma el contrato para la trilogía y anuncia el envío tanto de *Crónica del alba* como de *Réquiem por un campesino español*²⁸.

Un punto de inflexión

Conviene ahora centrarse en el largo silencio que medió entre febrero de 1961 y el 4 de octubre de 1962, cuando Sender, justo antes de partir rumbo a Europa con etapas en Londres, París y Pau²⁹, vuelve a escribir a la editorial, supuestamente de su puño y letra por tratarse de una carta en castellano, para pedir noticias sobre los planes editoriales, invocando la ley americana:

Hace algunos años firmé con usted algunos contratos en relación con traducciones y ediciones de obras mías en italiano. Desde entonces no he vuelto a saber nada [...]. Según la ley americana un contrato en el cual no hay una cláusula señalando los motivos por los cuales se considerará inválido o cancelado carece de valor. También si al firmarse el contrato no ha habido «cambio de dinero de una parte a la otra». Naturalmente, con esto no quiero decirle que esté dispuesto a hacer uso de esos derechos. Pero me gustaría conocer sus planes si los tiene y en caso contrario recabar mi independencia para vender a otro editor italiano los derechos de esos libros³⁰.

Ante las dilaciones de Einaudi, Sender empieza a pensar en otras posibilidades de difusión de su obra en Italia. La respuesta de la editorial a la dirección parisina del autor de rue de la Pépinière, intenta ser tranquilizadora: en una larga carta fechada 12 de octubre de 1962, se desglosan los planes editoriales del año 1963.

Crónica del alba, que, como se vio anteriormente, se publicará en 1964 bajo el título de *Cronaca dell'alba*, es referida como «la trilogía *Antes del Mediodía*»³¹, traducción literal del título *Before Noon* con el que había sido publicada en

28. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 14.

29. Sobre este viaje a Europa, véase la información biográfica recogida por Vived Mairal (2002: 501-503). Sender escribe: «voy a Londres, París y otros lugares de Europa», AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 15. Sin embargo, no estuvo en Berlín y las etapas de su viaje, empezado el 10 de octubre de 1962, fueron Londres, París y Pau. De Pau regreso a París y de allí volvió a Londres. El 8 de diciembre del mismo año embarcó en el *Queen Mary* con destino a Nueva York y, luego, volvió a su casa de Albuquerque.

30. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 15.

31. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 16.

Albuquerque en 1957 (Sender, 1957)³². Einaudi garantiza que el libro saldrá antes de la primavera de 1963 y agrega que «La traduzione di questa Sua opera è stata curata con particolare impegno dalla dottoressa Orioli, una delle nostre migliori collaboratrici della letteratura spagnola, e verrà presentata alla critica e al pubblico italiano con il rilievo che essa merita»³³. El epistolario entre Einaudi, en la persona de Daniele Ponchiroli, y Luisa Orioli³⁴ ha sido escudriñado con esmero por Pini (2003); en este marco, es oportuno mencionar una carta que Orioli dirige a Ponchiroli el 15 de mayo de 1964, cuando su traducción estaba ya a punto de publicarse. Además de enviar la información para la solapa, Orioli le solicita al mismo Ponchiroli una nota biográfica sobre Sender y anuncia que está acabando el prólogo. Asimismo, la traductora pregunta qué ha elegido para la portada³⁵ y pide consejo sobre el título más adecuado, puesto que la versión inglesa no resulta viable, por sonar, en su opinión, como una «película del oeste»:

Caro Daniele, ti mando questo appunto per il risvolto, che potrai modificare secondo le necessità. Ad esso va aggiunta una nota biografica dell'autore, che spero vorrai fare tu stesso. Io sto terminando la prefazione, e lunedì o martedì te la spedirò. In quanto al titolo, non possiamo certo mettere *Before Noon*, che sembra il titolo di un film western. Tu hai trovato qualcosa? E per la copertina, cosa avete scelto?³⁶

Antes de finales de 1963 –promete Einaudi– saldrá también *El verdugo afable*, cuya postergación se debe a una traducción que no satisfacía plenamente a la

32. Cabe señalar que, en 1944, y luego con reedición en 1945, *Crónica del alba* había sido publicada por primera vez en versión inglesa bajo el título, más fiel al original, de *Chronicle of a Dawn* en traducción de Williard R. Trask.

33. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 16.

34. Además de Sender, Luisa Orioli tradujo para Einaudi *Las afueras (I sobborghi)*, de Luis Goytisolo (1961); *Tormenta de verano (Temporale d'estate)*, de Juan García Hortelano (1962), ambos en la colección «I coralli», que recogía obras más breves y con libros de tamaño reducido con respecto a la colección «I supercoralli», en la que apareció *Cronaca dell'alba*. En 1962 salió también una *plaque* de poemas de poetas contemporáneos, traducidos por Orioli, e ilustrada con litografías de Emilio Vedova bajo el título de *Spagna oggi: dieci litografie originali su pietra di Emilio Vedova. Poesie di poeti spagnoli contemporanei tradotti da Luisa Orioli; presentazione di Giulio Carlo Argan e José Maria Castellet* (Vedova, 1962).

35. En la sobrecubierta del volumen se presenta un retrato de Sender, de niño, pintado en 1944 por Pablo Picasso. El mismo retrato aparece también en el apartado dedicado a la entrevista acerca de *Crónica del alba* de *Conversaciones con Ramón J. Sender* (Peñuelas, 1970: 155).

36. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 147, fascicolo 2239, foglio 163.

redacción y que le había obligado a una profunda revisión. Por la correspondencia entre el secretario general de Einaudi Luciano Foà³⁷ y la traductora Laura Fuà Loviseti, sabemos que el contrato para la traducción de *The Affable Hangman* había sido firmado el 11 de abril de 1961³⁸; sin embargo, el libro nunca vio la luz. El 13 de noviembre de 1962, Fuà Loviseti escribe a Foà: «mi spiace che soprattutto *The Affable Hangman* non veda la luce, perché è un romanzo di un certo valore»³⁹ y, años después, el 24 de mayo de 1965, cuando *Cronaca dell'alba* ya había salido, la traductora, aunque sin éxito, retoma el hilo del proyecto abortado y se dirige a Guido Davico Bonino⁴⁰: «avrei bisogno di un piacere da Lei: può mandarmi per qualche giorno le due edizioni, inglese e spagnola, di *The Affable Hangman* del Sender che io tradussi in tempi lontani (e che spero di vedere uscire, se non altro per presentare un altro volto dell'autore di quel delizioso libro che è *Cronaca dell'alba?*)»⁴¹.

La carta de Einaudi a Sender de octubre de 1962 se concluye con un párrafo dedicado al plan de traducción de *El lugar de un hombre*: «Adesso faremo seguire, nel primo semestre del '64, *El lugar de un hombre*, la cui traduzione sta per essere condotta a termine dal prof. Paolo Pignata, un giovane e valente ispanista»⁴². El sondeo en la correspondencia entre Einaudi y los traductores italianos permite localizar un ensayo de traducción del primer capítulo de la novela al cuidado de Rosa Rossi⁴³: «La casualidad dormida. 'El saso', que

37. Editor y traductor italiano (Milán, 1915 – Milán, 2005); en 1962, junto con Roberto Bazlen y Roberto Olivetti fundó en Milán la editorial Adelphi.

38. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 85, fascicolo 1301.

39. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 85, fascicolo 1301, foglio 177. En las cartas anteriores se hace alusión a algunas cuestiones traductorales que no convencían a Foà, relacionadas sobre todo con los tiempos verbales en el pasado, que Fuà Loviseti declara haber traducido del inglés; en cambio, el revisor editorial se había basado en el texto en castellano. En efecto, en cumplimiento de los deseos de Sender, la traducción había tenido que llevarse a cabo a partir de la versión en inglés, tal como Foà indica en una carta fechada 20 de marzo de 1961: «rimane comunque inteso che, per espresso desiderio dell'autore, la traduzione italiana dovrà seguire il testo dell'edizione inglese», AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 85, fascicolo 1301, foglio 158.

40. Guido Davico Bonino (Turín, 1938) es crítico literario y ensayista. Trabajó en la editorial Einaudi de 1961 a 1978, bajo el magisterio de Italo Calvino.

41. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 85, fascicolo 1301, foglio 188.

42. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 16.

43. Rosa Rossi (Canosa di Puglia, 1928 – Roma, 2013) fue una hispanista y crítica literaria italiana, catedrática de literatura española en la Università di Roma Tre y autora de *Breve*

Rossi traduce como «Quando il caso si sveglia»⁴⁴. El 24 de diciembre de 1960, Rossi entrega el ensayo y escribe a Italo Calvino: «Caro Calvino, è il primo capitolo de *El lugar de un hombre*. Ho lavorato un po' di fretta e di molte cose non sono contenta. Vedrai che i termini di caccia e di allevamento, per esempio, sono tradotti un po' a casaccio, perché non m'è riuscito di domandarne a un esperto»⁴⁵. No obstante, el contrato para la traducción de *El lugar de un hombre*, cuyo título provisional en italiano sería *Il posto di un uomo*, fue firmado por el mencionado Paolo Pignata el 27 de junio de 1962⁴⁶, con acreditación de los honorarios para el pago de la primera mitad del trabajo el 12 de abril de 1965, después de algunos meses de baja por nefritis aguda del traductor⁴⁷. La novela nunca llegó a publicarse en Italia y, más de una década después, el 13 de mayo de 1979, será el mismo Pignata quien lamenta el hecho de que el proyecto no había cuajado: «si tratta certamente di un romanzo notevole, uno dei più belli di quest'autore così fecondo e, tutto sommato, poco noto al lettore italiano. Ricordo che al Dott. Ponchilori era piaciuto molto»⁴⁸. Asimismo, Pignata expresa su descontento por la escasa difusión de la cultura española en Italia e insta a la editorial a recuperar el manuscrito de la traducción de *El lugar de un hombre*, cuyo tema «siempre actual» merece ser conocido por el público italiano:

Non per motivi economici (a suo tempo, il lavoro mi venne regolarmente pagato) ma, semplicemente, perché desidero una maggior diffusione della cultura spagnola nel nostro Paese, mi permetto di chiedervi se non sarebbe il caso di rintracciare nei Vostri archivi il manoscritto con la mia versione del testo di Sender –che, per la sua tematica, penso sia sempre attuale– e far conoscere finalmente questo bel libro in Italia. O devo pensare che per la Casa

storia della letteratura spagnola. Dalla fine del Medioevo ai poeti degli anni '90 (1991). En este lúcido manual de literatura, en el apartado dedicado a Sender, y en particular al «romanzo a nostro parere più significativo» (204) *Réquiem por un campesino español* (203-206), la estudiantosa no deja de hacer una alusión a *El lugar de un hombre* y a la falta de una traducción al italiano: «In questo “requiem” per un contadino spagnolo (romanzo preceduto, tra quelli di Sender scritti in esilio, da un altro romanzo de 1939, *El lugar de un hombre*, non tradotto in italiano)» (204).

44. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 182, fascicolo 2641, fogli 3-10.
45. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 182, fascicolo 2641, foglio 2.
46. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 158, fascicolo 2409, foglio 8.
47. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 158, fascicolo 2409, foglio 12.
48. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 158, fascicolo 2409, foglio 14.

Editrice Einaudi la letteratura spagnola contemporanea –salvo pochissime eccezioni– è totalmente priva di interesse?⁴⁹

La pregunta de Pignata, formulada en 1979, sobre una supuesta falta de interés por parte de la editorial Einaudi hacia la literatura española contemporánea estribaba en datos concretos, cuyas razones, aunque de forma parcial, hallan una explicación al avanzar en el análisis del epistolario entre la editorial y Sender.

Cronaca del ocaso de un proyecto

Tras dos cartas de la editorial, fechadas respectivamente el 15 y el 22 de noviembre de 1962⁵⁰, habrá que esperar hasta el 15 de junio de 1963 para que Sender expresara su perplejidad y desconcierto ante el retraso en la publicación de la trilogía y de las otras novelas: «I am surprised that my trilogy *Before Noon*, to be published in the spring of 1963, has not yet appeared. I should also like to know when my other books, which you have contracted to publish, will be out»⁵¹.

La respuesta de la editorial está a medio camino entre una explicación y una justificación: «we may assure you that this is due to editorial reasons and not to any carelessness on our side: we are not only glad but also honored to have you among our authors»⁵². Se indica que *Before Noon* saldrá en otoño para aprovechar, por cuestiones comerciales, de la campaña de ventas navideñas: «in order to give the book the prominence it deserves, we would put it on sale on the Autumn, including it among the few titles selected for our X-mas

49. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 158, fascicolo 2409, foglio 14. Asimismo, es de destacar un apunte ológrafo en lápiz rojo, con toda probabilidad de algún integrante de la oficina de traducciones de la editorial, que se dirige a Italo Calvino con un atisbo de desilusión con respecto a los planes de publicación de los autores españoles que Pignata mencionaba en su carta: «Italo, pensi che li pubblicheremo un giorno o l'altro?».

50. En la primera (AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 17) se pide a Sender una nota biográfica y una fotografía para que aparecieran en la contraportada de *Cronaca dell'alba*, a la que Einaudi se refiere como «la sua trilogia *Antes del mediodía*», que planea publicar en la primavera de 1963. La segunda (AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 18) acusa recibo de «las deliciosas líneas autobiográficas que Usted nos ha enviado y que los lectores italianos de sus obras serán felices de leer».

51. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 19.

52. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 20.

campaign»⁵³. En cuanto a las otras traducciones planeadas, se agrega que *The Affable Hangman* «has been revised, and is ready; we intend to publish it in the Spring 1964; it will be followed by *El lugar de un hombre*, the translation of which we expect to receive at the end of this Summer»⁵⁴.

Del traslado de Sender de Albuquerque, con el retiro de la Universidad de Nuevo México, a Los Ángeles, en el barrio de Manhattan Beach, que se produjo a principios de septiembre de 1963 (Vived Mairal, 2002: 509), queda rastro en una carta ológrafa en inglés, fechada el 9 de septiembre, en la que el autor envía a la editorial su nueva dirección californiana, para que le puedan enviar el pago y los ejemplares de *Cronaca dell'alba*, «when it will be ready»⁵⁵. La trilogía seguía sin publicarse, cuando Sender vuelve a escribir a Einaudi para señalar su nueva dirección permanente y –punto de mayor interés– expresar su solidaridad con motivo del incidente que ocurrió entre Giulio Einaudi y el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne: «Aunque un poco tardíamente felicito a usted por su incidente con el ministro español de propaganda. Como usted sabe se ha comentado mucho en todas partes y la gente mejor está a su lado»⁵⁶.

Sender hace referencia a la prohibición impuesta por el gobierno franquista al propio Giulio Einaudi de entrar en España a raíz de la publicación, en 1962, del volumen –un cancionero de protesta, especialmente musical– al cuidado de Sergio Liberovici y Michele L. Straniero *Canti della nuova resistenza spagnola*, que recopilaba canciones y poemas de protestas antifranquista. Por tratarse de un libro publicado por uno de los mayores editores europeos, la edición provocó una reacción virulenta por parte del Estado español (Bresadola, 2024: 245), que llegó a tensar las relaciones políticas entre Italia y España (Treglia, 2017: 170-171) y desencadenó, el 18 de enero de 1963, el secuestro del libro por parte del fiscal de la República en Turín bajo la acusación de obscenidad y vilipendio a la religión y ofensa a un Jefe de Estado extranjero (Carrillo-Linares, 2012: 215), así como el proceso penal contra los autores y el editor. Este

53. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 20.

54. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 20.

55. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 21.

56. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 22. Se puede leer esta carta en paralelo con otra, que Sender escribe a Maurín el 31 de julio de 1964, en la que le cuenta que «Einaudi [...] tuvo un incidente grave con Fraga Iribarne se siente feliz dándole en cara al ministerio de propaganda franquista con mi libro. Tanto mejor» (Caudet, 1995: 552).

acontecimiento marcó la ruptura, supuestamente definitiva, entre la editorial Einaudi –y, en general, la industria editorial italiana– y el gobierno franquista (Cerullo, 2017: 124)⁵⁷. Con fecha 11 de noviembre de 1963, el mismo Giulio Einaudi contesta amistosamente a Sender, en italiano: «Caro amico, le sue cordiali parole di solidarietà mi hanno commosso. Proprio in questi giorni desideravo scriverle per segnalarle che la data di pubblicazione della sua trilogia è stata fissata per il marzo prossimo. Inutile aggiungere che riserveremo al volume tutto il rilievo che esso merita»⁵⁸.

Aquí, en esta vieja Italia

Cronaca dell'alba sale por fin el 19 de mayo de 1964; en las solapas del volumen se indica que el autor aún no ha tenido en Italia un éxito acorde a su valor («Ramón J. Sender non ha ancora conosciuto in Italia una fortuna pari al suo valore»). El 18 del mismo mes la editorial escribe a la dirección en Hollywood de Sender, donde el autor se había mientras tanto alojado en el St. Francis Hotel, después de una crisis asmática que le había impedido impartir un curso como profesor visitante en la Universidad de Pensilvania (Vived Mairal, 2002: 513-514): «sei copie del libro stanno navigando alla sua volta e una copia sta sorvolando l'Atlantico sopra un aereo, spero supersonico»⁵⁹, se lee. Además de este «avión supersónico», Einaudi promete reseñas de renombre⁶⁰ para la promoción del libro y pide disculpas por el retraso, agradeciéndole su paciencia por la larga demora en la publicación. La carta se concluye con una nota de esperanza de ver al autor en Italia: «Avremo mai il piacere di vederla, qui in questa vecchia Italia?»⁶¹

Esta carta se cruza con la que Sender envía el 21 de junio de 1964 desde Hollywood, ya enterado de que *Cronaca dell'alba* se ha publicado: «Tengo

57. Tras el veto sobre *Canti della nuova resistenza spagnola*, el régimen condenó también el Premio Formentor, de cuyo jurado formaba parte Giulio Einaudi, como un acto de disidencia intelectual y prohibió que volviera a fallarse en el territorio español. Ya en 1963, la entrega de premios se había trasladado a Corfú.

58. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 23.

59. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 25.

60. Pini (2003: 72-78) presenta un pormenorizado diagnóstico de dichas reseñas, que revelan una buena acogida inicial, pero también algunos comentarios tibios o poco entusiastas, condicionados sobre todo por la postura política de Sender, que «en Italia estaba mal visto tanto por las derechas como por las izquierdas» (76).

61. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 25.

noticias de que el libro *Crónica de Alba* ha sido ya publicado por usted y está teniendo buena acogida. Tanto mejor»⁶²; ruega el pago establecido en el contrato y alaba el prefacio de Orioli: «He leído el prefacio que me envió la traductora y que me parece hábil e inteligente. A juzgar por él la traductora debe ser fiel e inspirada, lo que para un autor es importante»⁶³. Quien le contesta, en ausencia de Giulio Einaudi, es Guido Davico Bonino: el 10 de julio de 1964, le comenta que el libro, al tener en cuenta las reservas de las librerías, está teniendo una buena acogida, aunque mucho dependerá de las reseñas de los críticos. Davico Bonino añade: «Noi comunque gli abbiamo dato grande evidenza nel nostro materiale pubblicitario, e tendiamo a farne uno dei libri di punta del mese di luglio»⁶⁴.

Quedó sin respuesta la propuesta de Orioli de publicar la segunda entrega de la trilogía: «Sender mi ha mandato la seconda ed ultima trilogia di *Cronaca dell'alba*. Vorrei tu la leggessi, e mi dicessi che ne pensi»⁶⁵, escribe Orioli a Ponchiroli el 20 de octubre de 1964. Tampoco reciben respuesta las últimas dos cartas de Sender recogidas en el epistolario. El 10 de junio de 1969, el autor pide información sobre la publicación de *El verdugo afable* y proporciona su nueva dirección en Los Ángeles, en la University of Southern California, en la que se había incorporado a principios de 1965 (Vived Mairal, 2002: 519): «I will like to know what are your plans about the publication of *The Affable Hangman* in Italian. As you know our contract was signed long time ago and I have never had news about it»⁶⁶. La segunda carta, de 1977, sella de forma melancólica el epílogo de un proyecto fracasado: desde San Diego, donde vivía desde 1972 (Vived Mairal, 2002: 565), el 6 de diciembre, Sender envía a Einaudi su nueva dirección «por si de alguna forma puedo serle útil como autor después de nuestras felices experiencias anteriores»⁶⁷.

62. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 26.

63. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 26.

64. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 27.

65. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 147, fascicolo 2239, foglio 187.

66. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 29.

67. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori ed enti stranieri (1934-1988), mazzo 15, fascicolo 615, foglio 31.

Un lugar para su nombre

El recorrido de la recepción de la obra de Sender en la editorial Einaudi desvela las contradicciones y los problemas que planteaban las interacciones y las fricciones entre sistemas literarios caracterizados por signos políticos opuestos, a los que hay que injertar la específica condición de exilio en la que se hallaba Sender. Es más, el sondeo en el *casus* Sender permite ahondar en las vertientes y los criterios que orientaron el catálogo einaudiano, en décadas de prolífica y decisiva actividad de la editorial.

Con vistas a esbozar algunas conclusiones parciales –o, más bien, hipótesis– en torno a la exclusión de Sender de los planes de Einaudi, resulta pertinente acudir, una vez más, al material acerca del autor custodiado en el archivo de la editorial que aún no hemos mencionado y que se ajusta a los dos polos –es decir el interés inicial, por un lado, y el descuido progresivo, por el otro– que marcaron este *iter*.

En el primer caso, unas cartas de la década de los sesenta escritas por Cesco Vian⁶⁸ refrendan la atención de la editorial hacia Sender. El 26 de marzo de 1962, Vian recomienda a Einaudi «i romanzi di Ramón Sender, un grande e autentico romanziere spagnolo esiliato per cause politiche»⁶⁹, propone la traducción de *El rey y la reina*, cuya traducción francesa cosechó mucho éxito⁷⁰, según esgrime Vian, y de *Los cinco libros de Ariadna*: «che fra i romanzi della guerra civile a me noti –e oso dire che li conosco quasi tutti– mi sembra, fuor di ogni dubbio, uno dei migliori»⁷¹. La editorial le contesta que ya han adquirido todos los derechos del autor y que su obra entera se encuentra en el proceso de traducción, aunque, en aquel momento, no necesitan la colaboración de Vian como traductor y que lo tendrá en cuenta para los futuros planes⁷². El 4 de abril, Vian ensalza el trabajo de traducción de la editorial y reitera el valor

68. Cesco Vian (Venecia, 1912 – Liguria, 2013) fue un hispanista, profesor y traductor. En 1941, con Carlo Boselli, había publicado *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri* y en 1956 había salido, a su cuidado, *Carosello di narratori spagnoli*.

69. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 216, fascicolo 3061, foglio 1.

70. Vian se refiere a *Le roi et la reine*, publicado en 1955 por la parisina Seuil, con traducción de Emmanuel Roblès.

71. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 216, fascicolo 3061, foglio 1.

72. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 216, fascicolo 3061, foglio 2, carta de 31 de marzo de 1962.

de «i romanzi di Ramón Sender, alcuni dei quali (come ad esempio *El rey y la reina*) sono, a mio avviso, veri capolavori»⁷³.

A esta inicial apertura y buena disposición hacia el autor, hace de contrapunto la mención más tardía de Sender en el archivo Einaudi: se trata de una ficha de lectura al cuidado de Franco Fortini, fechada 4 de enero de 1981⁷⁴, sobre *Ramú y los animales propicios* (1980), publicada en Fortini (2023: 107) y que conviene reproducir:

Il noto romanziere che vive negli Stati Uniti da quarant'anni ha scritto questo libretto a San Diego nel 1979, dunque in età di 77 anni, essendo nato nel 1902. Sono 172 pagine, delle quali le prime novanta contengono storie di animali (l'uccisione del maiale, il gatto creduto morto e scuoiato, l'asino suicida, il delfino, il leone della Metro Goldwyn Mayer, un'aquila un tigrotto); a partire dal cap. XI (p. 95) si racconta invece la storia di un ragazzo indiano abbandonato nella giungla fino all'età di tredici anni, un caso di *enfant sauvage*. Questa ultima parte pone alcuni dei classici problemi, in particolare quella della visione antropocentrica degli psicologi.

Tutto il libretto è divertente, allegro e facile. Si sente che è costruito con grande gusto e spirito (la storia del gatto scuoiato è orripilante e *desopilante* nello stesso tempo) ma nel medesimo tempo si sente che abbiamo a che fare con una scrittura di un'altra età. Se stiamo per pubblicare qualcosa di R. Sender che sia più significativo e impegnativo, si potrebbe fare questo libretto («Nuovi Coralli») di fiancheggiamento. Da solo non mi pare abbia fiato sufficiente.

Fortini, en suma, aconseja publicar los relatos solo a condición de que salgan junto con algo más significativo y emblemático del autor. Como ya se ha visto, *Crónica del alba* quedará como la única obra de Sender publicada por Einaudi, dificultando y retrasando su difusión en Italia⁷⁵. Es más, en su análisis Fortini

73. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 216, fascicolo 3061, foglio 3. En este misma carta, Vian añade una nota sobre Max Aub, que constituye una de las primeras menciones del autor en el contexto editorial italiano: «E giacché si tratta di romanziere spagnoli in esilio, mi permetto anche di chieder loro se conoscono Max Aub, e in particolare il suo romanzo *Campo de sangre*, che tra quelli ispirati dalla guerra civile spagnola mi sembra uno dei più vivi e originali». Un apunte a lápiz subraya el nombre de Aub y anota en el margen de la carta que su nombre había surgido y había sido discutido en las conversaciones que habían precedido el premio Formentor de un año y medio antes: «era stato segnalato e discusso nelle conversazioni pre-formentoriane un anno e mezzo fa».

74. AST, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996), mazzo 83, fascicolo 1263/2, foglio 1021.

75. Aparte de Einaudi, será necesario esperar hasta los años ochenta para la traducción al italiano, al cuidado de Maria Silvia Malossi, de la novela corta *Réquiem por un campesino español* (Sender, 1986), en la editorial de Génova Marietti, de la que en la actualidad se está preparando una nueva traducción (Sender, 2025); y, posteriormente, los años dos mil para una operación más exhaustiva de difusión de la escritura novelística senderiana

resalta una faceta imprescindible para entender uno de los posibles motivos del fracaso de la recepción de Sender: «si sente che abbiamo a che fare con una scrittura di un'altra età»; esta sensación de una escritura *passée* encaja con las esclarecedoras observaciones de Franco Meregalli (1985: 151) sobre el hecho de que «la obra de Ramón Sender se conoce menos de lo que merece en Europa, acaso con una punta de extrema indiferencia en mi país, Italia, donde ni siquiera se tradujo *El rey y la reina*». Meregalli atribuye dicha indiferencia a la brecha generacional que afectó a Sender, *in primis* en su patria:

Sender apareció en la escena literaria española en el momento menos oportuno para un escritor de sus cualidades, que eran esencialmente de narrador y fabulador exuberante, poco inclinado a la «depuración de lo mismo», como lo era Baroja o lo había sido Galdós. Nació en 1901, es decir, cronológicamente podría colocarse en la que la convención de los manuales llama generación de 1925 o de 1927. Pero ¿qué tiene en común con Guillén o Salinas o Alberti o Diego o Lorca o Aleixandre o Alonso?

De igual manera, en opinión de Pérez Vicente (2006: 125), el carácter incierto de su recepción se debe al desfase estilístico que lo aleja del interés del mundo editorial italiano hacia los autores de otras promociones. Esta desalineación entre temas, estilo y cronología ya había sido captada *in nuce* en las solapas de *Cronaca dell'alba*, en las que leemos: «Sender appartiene, sia per ragioni cronologiche, sia, che conta di più, per qualità e forza poetica, alla generazione dei García Lorca, dei Machado, degli Alberti, degli Hernández ed è nella prosa legittimo erede del 'maestro' Pío Baroja».

Aquella «generazione che la guerra civile ha duramente impegnato e i cui superstiti la sconfitta ha mandato ai quattro angoli del mondo»; es decir, en exilio, fue el objeto de una recuperación en la que el criterio político primó sobre el estético (Bresadola, 2024: 246), justificado por la urgencia de fomentar una contranarrativa de España teñida por cierto paternalismo en pintar a autores como Sender como necesitados del amparo del contexto italiano, libre y democrático⁷⁶. Subraya Bresadola (246) que «la literatura española [...] no tuvo –a diferencia de otras, como la francesa– una función formativa

entre el público italiano, que incluyera también antologías de relatos (Sender, 2008, 2011, 2014a, 2014b, 2018, 2023; Aub, Ayala & Sender 2008).

76. En efecto, no es de olvidar que el símbolo de la editorial turinesa es un avestruz que muerde un clavo. El avestruz, con un clavo en el pico y el lema latino *Spiritus durissima coquit* (el espíritu digiere las cosas más duras), hace referencia al período histórico –1933– en el que se fundó la editorial, cuando los intelectuales se veían obligados a soportar la dictadura fascista de Mussolini. Desde sus inicios, Einaudi destacó por su compromiso cultural y cívico, convirtiéndose en un referente de la edición italiana, en abierta oposición al régimen fascista.

en la cultura italiana», lo cual conllevó una erosión de la presencia de autores españoles disidentes y heterodoxos ante el régimen⁷⁷. Por otro lado, tal como resalta Maggi (2020: 126), en los sesenta, Einaudi dirige su atención hacia la llegada de la nueva literatura 'joven', encabezada por Juan Goytisolo, lo cual ayudaría a explicar la gradual exclusión de Sender del catálogo.

De ahí que Sender se halle en un resquicio entre la vieja y la nueva generación literaria; este resquicio que se convierte en un margen y testimonia una progresiva reorientación del eje cultural de Einaudi y, más en general, del mercado editorial italiano, que, en su afán de desprovincialización e internacionalización⁷⁸, acabó por descuidar la producción literaria de España y de los autores españoles exiliados.

Entre las múltiples causas y contingencias que menoscabaron la recepción de la obra de Sender, parecen atinadas, a modo de cierre, las palabras de Meregalli (1985: 163), que, con precisión y agudeza, compendia el lugar en que se ubica el autor, renuente a ser encasillado en paradigmas fijos, y capaz, en cambio, de mantenerse fiel a sí mismo, más allá de cualquiera estrategia editorial: «Pero es cierto que Sender no se coloca en ninguna política del éxito. Sender es sencillamente él, despreocupado, cínico, delicado, hasta pudoroso, escéptico, nostálgico, coherente, incoherente».

Bibliografía citada

ABELLÁN, M. (1997), «Una recepción privilegiada de la obra de Sender: la Inspección de libros», en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institución Fernando el Católico, pp. 432-441.

77. En este sentido, el caso de Sender desmentiría las consideraciones formuladas por Cerullo (2017: 122-123) sobre la supuesta primacía del exilio en los planes editoriales italianos: «Contrariamente a quanto accade per ciò che si scrive entro i confini spagnoli, il mondo editoriale italiano sembra abbastanza attratto dalla Spagna esule e quindi in opposizione al franchismo [...]. Si può subito notare che l'intervento dei grandi gruppi editoriali è immediato per gli autori in esilio, mentre per coloro che restano in Spagna il cammino verso la grande pubblicazione appare assai più impervio».

78. En los estudios Magoni (1999) y Munari (2006) casi no se registra la presencia de España en los proyectos y las evoluciones editoriales de Einaudi. El catálogo de la editorial desde su fundación en 1933 hasta 2018 ha sido publicado al cuidado de Bersani & Pico. En ello, las publicaciones de literatura española figuran junto con las iberoamericanas (2018: 1487-1489) y atestiguan una menor atención hacia este universo cultural si se comparan con las de otras literaturas internacionales; es más, el nombre de Sender resulta el único caso aislado de novelista de su generación.

- AUB, M. AYALA, F. & SENDER, R. J. (2008), *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, Pisa, ETS.
- BELLINI, G. (ed.) (1960), *Narratori spagnoli del Novecento*, Parma, Guanda.
- BERSANI, M. & PICO, S. (ed.) (2018), *Le edizioni Einaudi 1933-2018*, Turín, Einaudi.
- BRESADOLA, A. (2024), «“Parole ribelli, nemiche, che mettono paura ai censori”: la literatura española denegada y las revistas italianas de los años sesenta», en C. Somolinos Molina y C. Suárez Toledano (eds.), *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 217-253.
- CARRILLO-LINARES, A. (2012), «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, 87, pp. 195-224.
- CAUDET, F. (1995), *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- CERULLO, L. (2017), «I libri assenti. Editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco», *Spagna contemporanea*, 52, pp. 107-125.
- DURÁN REBOLLO, A. & LARRAZ, F. (2023), «Restos de un boom menor: narrativa, exilio y censura en el campo editorial español. El caso de Ramón J. Sender», en F. Larraz (ed.), *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, Gijón, Trea, pp. 61-84.
- ESPADAS, E. (2002), *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender. Guía bibliográfica*, Diputación de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- FORTINI, F. (2023), *Pareri editoriali per Einaudi*, Macerata, Quodlibet.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1962), *Temporale d'estate*, Turín, Einaudi.
- GAROSCI, A. (1959), *Gli intellettuali e la Guerra di Spagna*, Turín, Einaudi.
- GAROSCI, A. (1981), *Los intelectuales y la guerra de España*, Madrid, Júcar.
- GOYTISOLO, L. (1961), *I sobborghi*, Turín, Einaudi.
- LARRAZ, F. (2009), *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LIBEROVICI, S. & Straniero, M. L. (1962), *Canti della nuova resistenza spagnola*, Turín, Einaudi.
- MAGGI, E. (2020), «La “Nueva Ola” en Italia. Difusión editorial, recepción y fenómenos traslativos de la literatura disidente española en los años cincuenta y sesenta», en E. E. Marcello (ed.), «Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas...». *Estudios de traducción*, Roma, Nova Delphi Academia, pp. 121-144.
- MAGONI, L. (1999), *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Turín, Bollati Boringhieri.
- MEREGALLI, F. (1985), «Sender en la literatura de su tiempo», *Revista de literatura*, XLVII, 94, pp. 151-163.
- MUNARI, T. (2006). *LEinaudi in Europa. 1943-1957*, Turín, Einaudi.

- PEÑUELAS, M. C. (1970), *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español.
- PÉREZ VICENTE, N. (2006), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Fano, Edizioni Studio @lfa.
- PINI, D. (2003), «Sender y la editorial Einaudi: “Crónica” de un fracaso anunciado», *Lexis*, XXVII, 1-2, pp. 61-80.
- ROSSI, R. (1991), *Breve storia della letteratura spagnola. Dalla fine del Medioevo ai poeti degli anni '90*, Milán, Rizzoli.
- SENDER, R. J. (1944), *Chronicle of Dawn*, Garden City Nueva York, Doubleday, Doran & Co. Inc.
- SENDER, R. J. (1945), *Chronicle of Dawn*, Londres Jonathan Cape.
- SENDER, R. J. (1948), «La terraza», *Cuadernos Americanos*, VII, XLI, 5, pp. 264-285.
- SENDER, R. J. (1948), *Cronaca dell'alba*, Milán, Longanesi.
- SENDER, R. J. (1954), *The Affable Hangman*, Londres, Jonathan Cape.
- SENDER, R. J. (1955), *Le roi et la reine*, París, Seuil.
- SENDER, R. J. (1957), *Before Noon: A novel in Three Parts*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- SENDER, R. J. (1960a), *I cinque libri di Arianna*, Venecia, Sodalizio del Libro.
- SENDER, R. J. (1960b), «The Terrace», *The Partisan Review*, 27, 4, pp. 652-689.
- SENDER, R. J. (1961), *Novelas ejemplares de Cibola*, Nueva York, Las Américas Publishing Co.
- SENDER, R. J. (1963), *Crónica del alba*, Nueva York, Las Américas Publishing Co.
- SENDER, R. J. (1964), *Cronaca dell'alba*, Turín, Einaudi.
- SENDER, R. J. (1980), *Ramú y los animales propicios*, Barcelona, Argos Vergara.
- SENDER, R. J. (1986), *Lattesa di Mosén Millán*, Génova, Marietti.
- SENDER, R. J. (2008), *Il sopravvissuto*, Milán, Medusa Edizioni.
- SENDER, R. J. (2011), *Il re e la regina*, Florencia, Le Lettere.
- SENDER, R. J. (2014a), *Racconti di frontiera*, Pisa, ETS.
- SENDER, R. J. (2014b), *Il posto d'un uomo*, Terni, Edizioni Thyrus.
- SENDER, R. J. (2018), *Il fuggitivo*, Edizioni dell'Orso.
- SENDER, R. J. (2023), *L'avventura equinoziale di Lope de Aguirre*, Cagliari, Arkadia.
- SENDER, R. J. (2025), *Requiem per un contadino spagnolo*, Pisa, ETS.
- TREGLIA, E. (2017), «Por la libertad de España. La solidaridad italiana con el anti-franquismo (1962-1977)», en J. Muñoz Soro y E. Treglia (eds.), *Patria, pan... amor y fantasía. La España franquista y sus relaciones con Italia (1945-1975)*, Granada, Comares, pp. 163-191.
- VEDOVA, E. (1962), *Spagna oggi: dieci litografie originali su pietra di Emilio Vedova. Poesie di poeti spagnoli contemporanei tradotti da Luisa Orioli; presentazione di Giulio Carlo Argan e José María Castellet*, Turín, Einaudi.

VIAN, C. & BOSELLI, C. (1941), *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri*, Milán, Edizioni «Le lingue estere».

VIAN, C. (ed.) (1956), *Carosello di narratori spagnoli*, Milán, Carlo Martello.

VIVED MAIRAL, J. (2002), *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma.

Narrativa española fuera de España (1939-1961). La polémica Guillermo de Torre-José Ramón Marra-López en la España franquista de 1963

Narrativa española fuera de España (1939-1961). The Guillermo de Torre-José Ramón Marra-López controversy in Franco's Spain in 1963

Manuel AZNAR SOLER

Autoría:

Manuel Aznar Soler
Universitat Autònoma de Barcelona, España
manuel.aznar@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0002-9895-5360>

Citación:

AZNAR SOLER, Manuel (2026). «*Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. La polémica Guillermo de Torre-José Ramón Marra-López en la España franquista de 1963», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 231-270. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30499>

Financiación:

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 17/07/2025

Fecha de aceptación: 12/08/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Manuel Aznar Soler

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

La publicación en la España franquista de 1963 de *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, de José Ramón Marra-López, constituyó un hito en la recepción de la literatura de nuestro exilio republicano de 1939. Con motivo de su aparición, se publicaron numerosas reseñas del libro, prueba contundente de su impacto, y una de ellas, escrita por Guillermo de Torre, provocó una polémica con el autor que refleja, en aquel contexto histórico de una dictadura militar franquista sin libertades democráticas, las limitaciones políticas y las diferencias estéticas y generacionales entre exilio e insilio.

Palabras clave: José Ramón Marra-López; Guillermo de Torre; *Narrativa española del siglo XX fuera de España*; exilio republicano español e insilio; literatura deshumanizada; Ortega y Gasset; realismo social; siglo XX.

Abstract

The publication in Francoist Spain in 1963 of *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, by José Ramón Marra-López, constituted a milestone in the reception of the literature of our republican exile in 1939. On its appearance, numerous reviews of the book were published, conclusive proof of its impact, and one of them, written by Guillermo de Torre, provoked a controversy with the author that reflects the

impossible intergenerational dialogue, in that historical context of a Francoist military dictatorship without democratic freedoms, between exile and interior.

Keywords: José Ramón Marra-López; Guillermo de Torre; 20th-century Spanish narrative outside of Spain; Spanish republican exile and insile; Dehumanized literature; Ortega y Gasset; Social realism; 20th century.

Para Rebeca Rodríguez Hoz

Introducción

La relación entre José Ramón Marra-López (en adelante, M-L) y Guillermo de Torre (en adelante, Torre) la inicia M-L cuando obtiene en 1960 «una beca del Comité d'écrivains et éditeurs pour une entr'aide européenne» (Marra-López 1963b: 10), un Comité vinculado al Congreso por la Libertad de la Cultura que años después, en el contexto de la guerra fría cultural contra la Unión Soviética y sus Congresos Mundiales por la Paz, se descubrió que estaba financiado por la CIA norteamericana «a través de la Fundación Ford o de la American Federation of Labor¹. La revelación la había hecho en 1966 el *New York Times* y el escándalo fue mayúsculo. A los pocos meses cesaron las actividades del Congreso» (Ródenas de Moya 2023: 257). Aquel año 1960 el joven crítico literario comenzaba el proceso de trabajo que iba a desembocar en la edición de su libro *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, publicado en la España franquista de 1963, un «acercamiento a la literatura exiliada [...] en absoluto complaciente» (Larraz 2011: 75), un libro del que Fernando Larraz ha acertado a señalar las insuficiencias y limitaciones de su autor a la hora de juzgar M-L, desde las categorías hegemónicas del interior, la narrativa de nuestro exilio republicano de 1939.

Una carta

Dada la dificultad de poder leer los libros de los narradores exiliados, M-L escribió cartas a algunos escritores, al menos a Francisco Ayala (Ayala 1988: 456-459), Max Aub (Aznar Soler 2024b) y Ramón J. Sender (Aznar Soler 2024a). También, gracias de nuevo a «nuestro común amigo» José Luis Cano, secretario de la revista *Ínsula*, M-L se dirigió al prestigioso historiador y crítico literario Guillermo de Torre, residente en Buenos Aires, para solicitar su ayuda bibliográfica. La carta inédita de M-L, que en 1960 tenía 27 años, una carta

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española: exilio republicano de 1939 e interior* (PID2020-115252GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

cordial y muy respetuosa al estar dirigida a un crítico consagrado que había cumplido ya 60 años y al que el joven crítico había leído y admiraba, dice así:

Sr. D. Guillermo de Torre*

Buenos Aires

Mi querido y admirado amigo:

Aunque no sé si usted me recuerda –seguramente no, fue sólo un momento–, tuve el gusto de saludarle un miércoles en nuestra tertulia. Ya era un viejo amigo mío, pues soy un constante lector de cuantas cosas suyas caen en mis manos. Ahora, nuestro común amigo José Luis Cano me anima a escribirle, ya que necesito de usted un favor que, en realidad, son varios. Se trata de lo siguiente: acaba de concederme el Congreso de la Libertad por la Cultura [sic] una beca para escribir un libro sobre *La narrativa española en el exilio*. Se trata de mi primer libro, a los 27 años, y libro que creo importante, sobre tema no demasiado estudiado. Aunque ya llevaba trabajando en el tema algún tiempo, este me desborda un poco al faltarme noticias y libros de narradores españoles emigrados. Y bibliografía. Por ejemplo, desconozco las direcciones de Lamana, Rosa Chacel, Rafael Dieste, sus libros (conozco algunos de los dos primeros), e ignoro si hay en Argentina, Chile o Uruguay más narradores nuestros en tales condiciones. ¿Podría vd. facilitarme, si las sabe, sus señas? O decirles que me envíen libros suyos si los conoce. Y facilitarme señas y noticias de otros, si los hay. Ya sabe vd., ha estado aquí, cómo andamos de noticias de por allá: escasas y fragmentarias. Y en cuanto a bibliografía, estoy seguro que el autor de la *Problemática*, que me maravilló por su información, poseerá más de lo que pudiera soñar. No sabe cuánto se lo agradecería, y le ruego me perdone de antemano por el abuso que supone distraer a quien supongo tan ocupado y escaso de tiempo.

Con un cordial y respetuoso saludo se despide su amigo y admirador

José R Marra López

* Una cuartilla mecanografiada por ambas caras, firma autógrafa en tinta azul, membrete de Ínsula, sin fecha (pero, escrita a tinta azul, C. 9-XII-60, es decir, contestada por Torre el 9 de diciembre de 1960). Esta carta se conserva en el archivo personal de Guillermo de Torre, que puede consultarse en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura MSS/22827/7.

La tertulia a la que alude M-L en su carta es, lógicamente, la de la librería Ínsula en el número 9 de la madrileña calle del Carmen. No creo que Torre se acordara en 1960 de un joven que en esta carta le confiesa su admiración, la de «un constante lector de cuantas cosas suyas caen en mis manos», por ejemplo de *Problemática de la literatura*, importante libro de 1951 publicado en Buenos Aires por la editorial Losada, de la que Torre era director literario (Torre 1951). M-L se presenta como un joven y humilde crítico literario que va a escribir «su primer libro, [...] libro que creo importante, sobre tema no demasiado estudiado». Por ello le pide su ayuda en forma de direcciones de

escritores (Chacel, Dieste, Lamana), de libros (no conoce al parecer ninguno de Dieste) y de nombres de otros escritores exiliados en aquellos países americanos. Además, M-L elogia los conocimientos bibliográficos demostrados por Torre en su *Problemática de la literatura*, libro «que me maravilló por su información», porque no era lo mismo vivir en Buenos Aires que en aquel Madrid franquista: «Ya sabe vd., ha estado aquí, cómo andamos de noticias de por allá: escasas y fragmentarias». No olvidemos que la comunicación entre el exilio republicano de 1939 y el insilio del interior estaba mediatizada por la censura franquista, que había condenado a buena parte de nuestra literatura exiliada al silencio y al olvido.

M-L alude a Torre como un buen conocedor del Madrid literario y político de 1960, porque cabe recordar que el crítico literario gozaba de un autoexilio dorado en Buenos Aires y que, al no haber participado directamente en la guerra, podía, desde su primera visita en 1951 (Ródenas de Moya 2013: LVI), entrar y salir de aquella España franquista sin temor a represalias. Un crítico literario que «mantuvo siempre una actitud inequívocamente contraria al régimen franquista desde un liberalismo que fue republicano y puede calificarse luego de socialdemócrata» (Ródenas de Moya 2013: LVI), un liberalismo posibilista y conciliador, en modo alguno equidistante, pero políticamente acomodaticio a las circunstancias franquistas e inequívocamente anticomunista. Colaborador «literario» de la revista *Ínsula*, Torre demostró una firme vocación de constructor de puentes entre exilio e insilio. Por ello la creación aquel mismo año 1963 de la colección El Puente de la editorial barcelonesa Edhasa, de la que Torre fue director literario y en donde aparecieron libros tanto de escritores exiliados (Ayala, Aub, Corpus Barga, Ferrater Mora, Madariaga, Mercè Rodoreda, Salazar Chapela, María Zambrano) como del interior: Fernando Chueca Goitia, Guillermo Díaz-Plaja, Paulino Garagorri, Juan Antonio Gaya Nuño, Pedro Laín Entralgo, Julián Marías, Ramón Menéndez Pidal (Mainer 2025).

Ignoro si Torre le llegó a prestar a M-L la ayuda solicitada, porque no he podido localizar ningún documento al respecto, pero lo cierto es que M-L le dedicó en mayo de 1962 un elogioso artículo que se publicó, cómo no, en la revista *Ínsula*.

Un artículo

La admiración y el respeto que en 1960 sentía el joven M-L por Torre volvió a demostrarse dos años después con la publicación en la propia revista *Ínsula* de un artículo titulado escuetamente «Guillermo de Torre». Los elogios de M-L a Torre son rotundos, pues se trata, a su modo de ver, de «una de las más destacadas figuras del ensayo y la crítica literaria», dotado de «una serenidad

de juicio y amplitud de criterio que le han colocado a la cabeza de la crítica hispánica». Los artículos de Torre en *Ínsula* demuestran, según M-L, «su vasta cultura y su inteligente sensibilidad, los siempre ponderados y amplios juicios críticos a que nos tiene acostumbrados»:

Guillermo de Torre, nacido al filo del siglo, fue el joven e impetuoso animador del movimiento ultraísta, el poeta de *Hélices*, el ya sensible y exacto cronista de *Literaturas Europeas de Vanguardia*, el co-fundador de *La Gaceta Literaria*. [...]

Por su edad se halla situado ventajosamente en nuestra época, al haber conocido a los maestros del 98 y de la generación posterior, del 16 [sic], y vivido con apasionante intensidad las variadas y ricas experiencias estéticas del momento –hoy ya historia literaria–, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Ultraísmo, Expresionismo..., que evocan los nombres de Picasso, Braque, Apollinaire, Breton, Éluard, Péret, Huidobro, Vallejo... Junto a ellos, una nueva y gran generación estética española, la del 27, que surgía dinamizada por tales estímulos: Guillén, Lorca, Alberti, Salinas, Aleixandre, Bergamín, Dámaso, Gerardo..., en un momento esplendoroso de nuestras letras, coexistiendo con los Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Machado, Pérez de Ayala, Azorín, Ortega, Miró, Ramón y Juan Ramón, lejanos y reales. [...] Por eso, Guillermo de Torre dirige con preferencia su amplia atención crítica sobre tales figuras y su época (Marra-López 1962).

Sin embargo, pese a su vasta obra literaria, Torre residía en Buenos Aires desde que embarcara en el puerto de Barcelona «el día que cumplía veintisiete años» (Ródenas de Moya 2023: 253), es decir, desde el 27 de agosto de 1927, y se había casado el 20 de agosto de 1928 en la capilla de las Victorias de Buenos Aires con la pintora Norah Borges, hermana del escritor argentino Jorge Luis Borges. Por ello era muy cierto que para el lector de la España franquista, para, en palabras de M-L, «el lector de nuevo cuño, el nombre de Guillermo de Torre resulta poco familiar. Su lejanía, la irregular distribución del libro hispanoamericano y su elevado precio han contribuido a ello». Con objeto de paliar ese desconocimiento, M-L menciona las recientes ediciones españolas de dos libros suyos: *El fiel de la balanza* (Torre 1961) y *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos* (Torre 1962).

Los ensayos reunidos en el primer libro son todos ellos para M-L «un modelo de rigor y comprensión, de verdadero intento de situarse en el “fiel de la balanza”, aportando además interesantes datos personales sobre su encuentro juvenil o maduro con los autores estudiados». Pero añade a continuación su discrepancia con Torre en la valoración de Ortega y Gasset y de la literatura deshumanizada de las vanguardias de los años veinte y treinta, una cuestión que en 1963 va a constituir la raíz de la agria polémica entre Torre y M-L a propósito de la parte primera de *Narrativa española fuera de España*:

La única objeción que podría hacerse –y esto desde un punto de vista personal, respetando el suyo–, en la defensa de Ortega publicada antes en estas columnas, es el elogio desmesurado que hace de la novela deshumanizada de los años 30, en detrimento de un Sender, por ejemplo, el mejor narrador de su generación. Su defensa de tal grupo narrativo nos parece débil, aunque quizá influyan en su juicio los afectos y recuerdos generacionales, cosa muy comprensible por otra parte, y su ideología amplia y abarcadora, de innata tendencia a la aventura estética.

Finalmente, M-L destaca el conocimiento que posee Torre de la literatura hispanoamericana, ya que su residencia argentina «le ha proporcionado una nueva y valiosa dimensión, desconocida, en general, para el hombre de letras español»:

Y esta actitud humana le ha llevado a doctorarse en la difícil asignatura de la literatura hispanoamericana, dándole una completa dimensión hispánica, difícil de encontrar entre nosotros. Sus *Claves de la literatura hispanoamericana* así lo atestiguan.

[...]

Sin renunciar a su origen, sino todo lo contrario, Guillermo de Torre permanece allá, dominando las dos difíciles dimensiones del escritor hispánico, con una mirada sensible y vigilante, integrador de culturas comunes (Marra-López 1962).

Torre, tras intervenir en el Congreso Internacional de Hispanistas que se celebró en Oxford en septiembre de 1962, regresó a Madrid y asistió un nuevo miércoles a la tertulia de la librería Ínsula. José Luis Cano aprovechó su visita para publicar una entrevista en la que Torre anunció la próxima publicación de la colección *El Puente*, que «tenderá a agrupar bajo sus arcos a escritores de las dos orillas, españoles de dentro y de fuera de España, unificados por un común espíritu de exigencia y rigor, además de algunos afines hispanoamericanos y extranjeros» (Cano 1962).

Olga Glondys afirma con razón que «sería conveniente investigar, asimismo, el vínculo del Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) con la famosa colección “El Puente”, de la editorial Edhasa, cuyo origen fue una revista del mismo título que Julián Gorkin pretendió lanzar desde el Congreso en 1961» (Glondys 2012: 198). La excelente y malograda investigadora polaca de nuestro GEXEL destacaba la vinculación entre la colección *El Puente* y el CLC, ya que «publicó a intelectuales vinculados estrechamente con *Cuadernos*, como De Torre, Ayala, Salazar Chapela, Zambrano, Madariaga, Marías, Aranguren y Laín». Y añade a continuación: «Que la revista *El Puente* tenía que aparecer gracias al CLC, se revela por la carta de Michael Josselson a John Hunt, de 11 de diciembre de 1961» (Glondys 2012: 198, nota 45).

Los seis primeros títulos de la colección El Puente fueron publicados todos en 1963 por la editorial barcelonesa Edhasa: Ramón Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*; Guillermo de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*; José Ferrater Mora, *Tres mundos: Cataluña, España, Europa*; Gaziél, *Castilla adentro*; Ramón Gómez de la Serna, *El secreto del acueducto*; y Corpus Barga, *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957). I Mi familia. El mundo de mi infancia*. En esta entrevista añadía Torre que iban a editarse a continuación libros de autores como Claudio Sánchez Albornoz, Salvador de Madariaga, Mariano Picón-Salas, Pedro Laín Entralgo, Julián Marías, Germán Arciniegas, Dionisio Ridruejo y Francisco Ayala, la mayoría en la órbita del CLC. Sin embargo, no citaba a Max Aub, a quien le había escrito una carta en tal sentido, fechada en Buenos Aires el 20 de febrero de 1962, en la que le explicaba el objetivo de la nueva colección con estas palabras: «Tenderá, efectivamente, por la agrupación de ciertos autores y temas, a buscar, o consolidar más bien, un enlace entre los autores del exilio y los de dentro de España solidarios en la misma actitud disidente. Nada de política inmediata, pero sí en su última y superior intención» (Torre 2022: 151).

Una polémica

A la nómina de reseñas cronológicamente anteriores, publicadas sucesivamente, entre enero y junio de aquel año 1963, por José Luis Cano (*Ínsula*, Madrid), Javier Rubio (*Triunfo*, Madrid), Antonio Valencia (*La Estafeta Literaria*, Madrid), Gonzalo Fernández de la Mora (*ABC*, Madrid), R. M. A. (*Índice las Artes y las Letras*, Madrid), Rafael Vázquez Zamora (*Destino*, Barcelona) y José Luis Abellán (*La Torre*, Puerto Rico), comentadas en un artículo complementario al presente (Aznar Soler 2025b), se sumaba ahora Guillermo de Torre con un artículo-reseña titulado «Hacia un más allá del realismo», publicado en el número correspondiente a los meses de julio-agosto-septiembre del mismo año 1963, segunda época de *Revista de Occidente*, la revista madrileña fundada y dirigida por José Ortega y Gasset.

Guillermo de Torre contra el realismo social

La reseña de Torre no podía comenzar de una manera más dura y directa, porque si el libro de M-L significaba «la reparación de una injusticia moral», esa reparación no era literariamente acertada: «Llega ahora la reparación de una injusticia moral, no sólo de una omisión críticoliteraria; pero llega de forma tardía y fragmentaria, además de oblicua, por no decir tendenciosa». La inicial y durísima sentencia condenatoria del libro de M-L por parte de Torre quedaba

por tanto clara desde el principio. El crítico sentaba cátedra a continuación cuando, en nombre de la unidad de la lengua, discrepaba de llamar España peregrina a la España exiliada en América, porque, a su juicio, el concepto acuñado por José Gaos del exilio como *trastierro* era plenamente válido. Por tanto, afirmaba que «la distinción que debiera haber prosperado –en vez de hablar un poco retórica y lagrimeante de una España peregrina–, con referencia al gremio intelectual, era la de españoles *trasterrados* y no *desterrados*» (Torre 1963a: 106).

La perspectiva crítica desde la que M-L había abordado el tema de la narrativa de nuestro exilio republicano de 1939 le parece a Torre, como hemos visto, «tardía y fragmentaria, además de oblicua, por no decir tendenciosa». El tono con el que el veterano y prestigioso crítico literario va a realizar su crítica del libro de M-L está impregnado de un paternalismo prepotente, de una superioridad intelectual propia de quien tiene sesenta años de lecturas libres y se dirige a un joven de veintisiete que vive en la España franquista, que ha sido detenido en mayo de 1958 y encarcelado posteriormente por su militancia en la Agrupación Socialista Universitaria (ASU), «acusado, al igual que sus compañeros, de propaganda ilegal, posesión de libros de tendencia socialista e izquierdista y de propagar noticias falsas y tendenciosas contra el Régimen, así como de mantener contactos con grupos de exiliados» (Larraz 2011: 70). Un joven crítico literario que había querido escribir un libro sobre la narrativa de nuestro exilio republicano de 1939, con todas las dificultades bibliográficas y limitaciones políticas que en aquella dictadura militar franquista implicaba por la falta de libertades democráticas, por ejemplo de la libertad de expresión. Pues bien, con estas palabras saludaba Torre la publicación del libro de M-L:

Aparece ahora un primer «intento de acercamiento y comprensión a la diáspora intelectual española acaecida a finales de 1939», según escribe José R. Marra-López al comienzo de su libro *Narrativa española fuera de España (1939-1961)* [Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963]. Tan generoso y noble propósito, con el que se estrena un crítico –alguien que por razón de su juventud y desvinculación con el pretérito inmediato podríamos suponer desligado de cualquier prejuicio extraliterario–, sólo plácemes merece al advertir –con relación a su medio– la simpática osadía implicada en la elección del tema y el desembarazo con que lo enfoca. No habrán de escatimarse tampoco elogios ante el esfuerzo realizado por el autor para procurarse y dar a conocer ciertos libros que sólo habían alcanzado circulación y notoriedad subrepticia entre los lectores de España (Torre 1963a: 107).

Torre alterna el palo y la zanahoria, los elogios («generoso y noble propósito») con las descalificaciones irónicas, al aludir por ejemplo a «la simpática osadía implicada en la elección del tema y el desembarazo con que lo enfoca». Un

enfoque vinculado a «prejuicios extraliterarios» que, a su juicio, condenan el libro. Pero inmediatamente se concreta el malestar estético de Torre, su discrepancia por la crítica de M-L al Ortega de *La deshumanización del arte* (1925) y a su valoración literaria de las vanguardias deshumanizadas de los años veinte, una valoración crítica que M-L, como ya hemos visto, había anticipado en su artículo de mayo de 1962, pocos meses antes de la publicación de su libro:

En cuanto a la visión de conjunto que Marra-López nos propone sobre la literatura española en los quince años anteriores a la ruptura del 36, tanto como a la valoración de los novelistas últimos extrapeninsulares, muy pronto se advierte que está viciada o deformada por supuestos o pretensiones extraliterarias. Estos son: menosprecio de la literatura sin adjetivos pegadizos (que en el caso de España, como en cualquier otro país, pese a particulares diferencias, debe entenderse sencillamente por literatura de calidad) y sobrevaloración de aquélla que necesita sustentarse en complementos, pues sin ellos sólo aparecen visibles su inanidad, su rudimentarismo (Torre 1963a: 109).

Torre es zorro viejo que sabe nadar y guardar la ropa, porque se apresura a continuación a aclarar su «liberalismo» crítico, que le permite valorar, eso sí, libre de «supuestos o pretensiones extraliterarias», la calidad estética de las obras narrativas:

Me importa acto seguido aclarar que con tal afirmación no pretendo en modo alguno negar la viabilidad, la calidad estética de ciertas obras novelescas cuyo alcance e intención última lleve encapsulado un *mensaje*, impliquen una actitud de *compromiso*, manifestándose sus autores sensibles a las circunstancias del contorno, pero sí de aquellas otras que se quedan simplemente en alegatos *tendenciosos* al trocar las cualidades originales y artísticas por las proselitistas. De tal renuncia apriorística deriva precisamente la equívocidad de las parejas de términos contrapuestos que el autor maneja con tanta frecuencia como ligereza: mayoritario, minoritario; humano, deshumanizado; realismo, intelectualismo. Diputa las primeras cualidades como dechado de excelencia; las segundas, como ejemplos de abominación; todo ello sin pararse en matices o distinguos (Torre 1963a: 109-110).

Me parece muy injusto acusar a M-L por su defensa presuntamente ciega del «realismo social», por lo que llama Torre su «valoración viciada o deformada por supuestos o pretensiones extraliterarias», cuando M-L había criticado abiertamente algunas novelas del «realismo social», meros «alegatos tendenciosos» al parecer de Torre, que carecían a su juicio de calidad estética, lo que demuestra tanto su sensibilidad literaria como su sentido crítico (Aznar Soler 2025c). Por cierto, unas valoraciones literarias negativas también de ciertos autores y novelas de nuestro exilio republicano de 1939 realizadas desde sus convicciones «realistas» que Gonzalo Fernández de la Mora supo aprovechar en su miserable reseña «política» para llevar el agua a su molino destructivo y

menospreciar así las novelas de algunos escritores exiliados que, por supuesto, no demuestra en absoluto haber leído (Aznar Soler 2025b).

La diatriba de Torre contra M-L arceja cuando le acusa de ser una víctima incauta «del más fácil conformismo pseudoliterario», es decir, de prestarse «dócilmente a adoptar fórmulas y consignas mostrencas». Acaso el liberal y anticomunista Torre se refiera oblicuamente al dogma del realismo socialista soviético, pero el «socialista» M-L no era en modo alguno esa oveja dócil que nos pinta el sabio y displicente Torre, un peón al servicio de «fórmulas y consignas mostrencas». Además, Torre, crítico literario presuntamente «apolítico» y visceralmente anticomunista, no estaba en contra únicamente del realismo social, sino también de la literatura «dirigida», de la literatura «comprometida» y propio del compromiso («engagement») del escritor defendido por Jean-Paul Sartre, como afirma en las páginas dedicadas a este tema en la tercera parte de su *Problemática de la literatura* (Torre 1966: 151-186).

Ciertamente, el crítico siempre defendió el concepto de «literatura responsable» (Ródenas de Moya 2024: 169), «denominación que Torre preferirá siempre a la de «literatura comprometida» –que lleva la impronta sociológica sartriana– y del engagement», supeditada «al servicio de una causa» extraliteraria (Vauthier 2021: 232). «Responsabilidad, no dirigismo», tal como Torre afirmaba en una carta a Josep Maria Castellet fechada en Buenos Aires el 1 de octubre de 1960, «porque una cosa es la literatura comprometida y otra la literatura (seudoliteratura) dirigida» (Vauthier 2021: 240).

Por su parte, Francisco Fernández Santos leyó *Problemática de la literatura* precisamente en 1963 y en una carta a Torre le agradeció un libro que le pareció «magnífico», ya que «he podido ver mucho más claro en estas cuestiones que tanto me interesan», sobre todo ahora que estaba preparando «un largo ensayo sobre problemática marxista de la literatura, pensando en atacar teóricamente el realismo “semi-jdanovista” en que hoy se basa, más o menos conscientemente, buena parte de la joven literatura española» (Ródenas de Moya 2024: 155).

Quede claro que M-L no era ni un crítico literario marxista ni un militante del Partido Comunista de España, por lo que su defensa del realismo social no implicaba en absoluto la defensa ortodoxa y ciega del realismo socialista. Por ello, no respondía a ninguna consigna ni a ningún dogmatismo estético, sino a su convicción, compartida generacionalmente entonces por buena parte de la juventud intelectual antifranquista, de que la defensa del realismo social constituía un arma estética de la Resistencia literaria contra la dictadura militar franquista. Por el contrario, el veterano y «apolítico» crítico literario rechazaba estéticamente el realismo social, el realismo literario, que interpretaba como un retroceso al naturalismo decimonónico. Sin embargo, su defensa de ir más

allá del realismo social en la literatura española no era inocente políticamente, porque se insertaba claramente en la política de acoso y derribo del realismo social por parte tanto del Congreso por la Libertad de la Cultura como del franquismo literario.

Según Torre, M-L sentía «animadversión contra la literatura novelesca de mejor calidad o, al menos de más alta ambición innovadora» por sus prejuicios extraliterarios y porque carece de la sensibilidad literaria que, supuestamente, le sobra al prestigioso crítico, sagaz catador de calidades literarias «puras», es decir, sin contaminaciones «extraliterarias». En definitiva, apuntemos directamente al corazón de la polémica, lo que a Torre le irrita profundamente del libro de M-L es su primera parte, en la que descalifica a Ortega y a la literatura de las vanguardias deshumanizadas, de las que él fue ciertamente, en su juventud madrileña, uno de sus más relevantes protagonistas:

Resulta verdaderamente sensible –dicho esto sin ninguna acritud, tamizando la censura– que un escritor joven recién aparecido, cuyo disconformismo general de raíz nos merece tanta simpatía, se deje apresarse en el cepo del más fácil conformismo pseudoliterario; esto es, se preste dócilmente a adoptar fórmulas y consignas mostrencas. Más sensible aún –pero previsto– es que dada su animadversión contra la literatura novelesca de mejor calidad, o al menos de más alta ambición innovadora, cultivada de 1925 a 1936, Marra-López –también a la zaga de otros–, viéndola como algo nefando y desnaturalizador, incurra en el nuevo lugar común de cargar la responsabilidad sobre Ortega y Gasset y sobre su examen –no apología, por cierto– del «arte deshumanizado». A tal contumacia yo no opondré ninguna mía en la réplica, puesto que ya otra vez hube de hacerlo con motivo de los alegatos «popularistas» y «nacionales» de cierto novelista, permitiéndome ahora remitir al curioso lector a las páginas de un libro titulado *El fiel de la balanza* (Torre 1963a: 110).

Torre vivió entre 1932 y 1937 en la España republicana (Ródenas de Moya 2013: XXXVI-XL) y fue un madrileño que se nacionalizó argentino en 1942 (Ródenas de Moya 2023: 255), uno de los fundadores en 1943 de la editorial Losada en Buenos Aires y un colaborador estrictamente «literario» de la revista *Ínsula*. Ciertamente, su oposición al realismo social venía de lejos, pues «ya se quejaba en 1953 de “la densa vaharada de realismo asfixiante que nos envuelve” (Sanz Villanueva 2024: 50) y se manifestó en su réplica a Juan Goytisolo por su artículo, titulado muy gramscianamente, «Para una literatura nacional popular» (Goytisolo 1959), al que Torre puso «Los puntos sobre algunas ‘ies’ novelísticas» 1959 y 1961), un texto en el que, por cierto, le recomendaba al joven novelista «la lectura del fascículo de Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea* (El Colegio de México, 1945), donde encontrará buen

número de sus puntos de vista expuestos catorce años antes, pero sin arrogancia y con mejor buen humor»:

Puntos de vista, por cierto, los de Max Aub, corroborados unas veces por la propia obra, contrariados otras, ya que felizmente su fertilísimo ingenio de novelista y comediógrafo se renueva todos los días en la sucesión de una obra tan versátil como rica y dilatada (Torre 1961: 78-79).

Resulta sorprendente que Torre recomiende al joven crítico la lectura del *Discurso de la novela española contemporánea* de Max Aub, concretamente su capítulo 5, titulado «Hacia un nuevo realismo», que M-L desconocía lógicamente por razones obvias de censura franquista, capítulo en el que afirmaba que «dos hombres parecen destacarse en la nueva novelística española: Ramón J. Sender y Paulino Masip» (Aub, 2004: 179). Unas breves páginas en las que mencionaba también a José Herrera Petere por su novela *Cumbres de Extremadura*, así como a César Arconada, aunque el escritor exiliado en México se apresuraba a confesar: «Nada sabemos de la labor propia que haya podido llevar a cabo en Moscú César M. Arconada, que manejaba bien su lenguaje» (Aub 2004: 181).

Y digo que resulta sorprendente, porque Aub valoraba muy negativamente en su *Discurso* de 1945 la influencia de Ortega sobre la narrativa deshumanizada de los años veinte, ya que, «considerada la creación como juego, pierde el escritor todo sentido de responsabilidad» (Aub 2004: 170). Así, un epígrafe del capítulo 4 de su ensayo se titula muy expresivamente «Los Nova Novorum o la Cagarrita Literaria» y Max Aub no tiene pelos en la lengua para criticar dicha narrativa: «Un halo vagamente poético se desprende de la prosa “limpia”, «fina» (son los adjetivos de moda), de Pedro Salinas, de la de Juan Chabás, de la de Antonio Espina. Pero fáltale lo primordial: fuerza» (Aub 2004: 170-171). Esta literatura «deshumanizada» está compuesta, según Aub, por una serie de «cagarritas literarias», concepto que caracteriza con estas palabras: «Nació lo que en alguna tertulia madrileña se dio en llamar: la cagarrita literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor» (Aub 2004: 171).

El fiel de la balanza, de Torre, contiene tres ensayos titulados «Las ideas estéticas de Ortega» (Torre 1961: 19-56), «Ortega y su palabra viva» (Torre 1961: 57-67) y «Una polémica sobre la *deshumanización del arte*. Los puntos sobre algunas ‘ies’ novelísticas» (Torre 1961: 69-82) y vale la pena comentar algunas ideas de este último ensayo porque iluminan su diatriba contra Juan

Goytisolo «y los de su edad», contra la entonces joven generación a la que pertenecía también el propio M-L:

Pertenecen a una generación no diré «perdida», pero sí reencontrada, un poco desconectada de los hechos inmediatamente anteriores, con los eslabones sueltos. Se resiente, fatalmente, de un lamentable hiato cultural originado por las consecuencias de la guerra. De ahí, por consiguiente, que la ruptura que marcan no desemboque precisamente en una inauguración, sino en todo lo contrario, en una vuelta atrás, o suponga, en último término, una reanudación; en este caso, algo tan olvidado, a fuerza de consabido en nuestras letras, como el realismo (Torre 1961: 71).

Acierta totalmente Torre, a mi modo de ver, tanto en señalar ese «lamentable hiato cultural», esa ruptura a partir de 1939, como en indicarle a Goytisolo «sus inmediatos antecesores realistas», es decir, «los que marcan la contrapartida de los «Nova Novorum» de la «Revista de Occidente» y de los «Nuevos Valores» de «Ulises»:

Nombres tales como Ramón J. Sender, José Díaz Fernández, Joaquín Arderius, Manuel D. Benavides, César M. Arconada... En ellos, en novelas como *Imán*, *El blocao*, *El comedor de la Pensión Venecia*, *El último pirata del Mediterráneo*, *La turbina*, tiene Goytisolo sus inmediatos antecesores realistas; ahí encontrará el eslabón que juzga perdido en la línea de esa literatura «humana», «nacional», «popular» que reclama. Se dirá que ésa es una generación sumergida, no sólo olvidada, que el valor de tales novelas, salvo alguna mínima y eventual excepción, es muy secundario. Desde luego, y asimismo muy inferior al de las novelas de signo opuesto que aparecieron por las mismas fechas, como *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés; *Vispera del gozo*, de Pedro Salinas; *Luna de copas*, de Antonio Espina; *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala; *Estación ida y vuelta*, de Rosa Chacel... (Torre 1961: 76-77).

Por su parte, Aub asegura que «el mejor dotado era, quizá, Juan Chabás» (Aub 2004: 172) y, tras mencionar a Antonio Espina, Pedro Salinas, Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez y Francisco Ayala, valora también muy negativamente, al igual que M-L, la narrativa de Benjamín Jarnés: «El único que multiplicó volúmenes y parece fruto granado de la tendencia es y fue Benjamín Jarnés, sin alcanzar resultados mucho más brillantes. Dueño de una excelente retórica, el nuevo arte de novelar le prohibió los caminos naturales. [...] Sus propios títulos delatan ya su meta: *El profesor inútil*, *Locura y muerte de nadie*. Benjamín Jarnés se pierde en los vericuetos distinguidos del arte nuevo, sin alcanzar a más que bien decir cosas que ya no le interesan a nadie» (Aub 2004: 174).

Está claro que las valoraciones que realizan Torre, Max Aub y M-L de este corpus de novelas «deshumanizadas» son totalmente opuestas, porque, mientras M-L critica a Benjamín Jarnés, Torre lo califica como un «excelentísimo

escritor, tan injustamente olvidado, a quien sólo se le recuerda hoy para disminuirle sin haberlo leído» (Torre 1961: 77), mientras que para el joven crítico el mejor novelista español es, sin duda, Ramón J. Sender:

La única novedad que, por su parte, en este punto, aporta el autor de *Novelistas españoles fuera de España* [sic] consiste en ofrecernos, tras la repulsa del veneno letal figurado por la deshumanización [...] la triaca del realismo; consiste en personificar todas las virtudes de tal realismo en cierto novelista (muy discutible, pero de hecho nada discutido): el autor de *Imán* (1930), cuya publicación «fue un clarinazo anunciador del cambio de rumbo». Pero ¿no es raro que nadie lo advirtiera?; además, ¿de qué rumbo? ¿Del galdosiano? [...] ¿Del barojiano? [...] Pero el inquietante enigma se disipa en cuanto advertimos los reiterados ataques que el autor emprende contra la «destrucción de la novela» llevada a cabo por Benjamín Jarnés y sus coetáneos. Henos aquí, pues, ante un restaurador de no sabemos qué tradición; si se tratara exactamente del realismo secular español hubiera cuidado de alegar precedentes clásicos y establecer sutiles empalmes. Fácil es, no obstante, adivinar que las argumentaciones, sin asidero histórico, de Marra-López poseen una intención no retroactiva sino futurible y lo que trata de defender no es otra cosa que las tendencias del neorrealismo último, tendencias que se adornen o no con los calificativos de «realismo social», «humanista» u otros semejantes carecen en rigor tanto de lustre pretérito como de modernidad deslumbrante; se reducen a un rebrote del naturalismo «fines siglo XIX» pasado, por algunos novelistas norteamericanos de los *thirties*.

No es sólo eso lo extraño y anacrónico en quien debería contrariamente presumir de innovador. Lo más chocante es aquello que sin ánimo de ofensa llamaríamos su amnesia historicista (Torre 1963a: 110-111).

M-L y los «niños de la guerra», educados en el nacionalcatolicismo de los años cuarenta, son víctimas, según Torre, de «su amnesia historicista» y, por tanto, su defensa del «neorrealismo último» no significaba para el veterano crítico sino un retroceso literario, «un rebrote del naturalismo» decimonónico.

Finalmente, la tercera parte del libro le parece la menos insatisfactoria, ya que el análisis de los ocho novelistas «sigue un cambio expositivo», pero critica «el método generacional que utiliza para ordenarlos»:

En efecto, lo que cuenta, lo que debe importar para las agrupaciones generacionales en literatura no es el factor biológico, no es casi nunca exclusivamente la fecha del nacimiento físico de cada autor, sino más bien la de su nacimiento literario, determinado por la publicación del primer libro o de una obra decisiva, o bien de una revista, de un estado de sensibilidad o de una actitud compartida con otros afines. [...] Así, por ejemplo, entre los novelistas que revista Marra-López sólo Rosa Chacel, Salazar Chapela, Max Aub y Francisco Ayala pueden ser incluidos con propiedad en la generación de 1925. [...] De los dos narradores a los que llama «independientes», sólo Arturo Barea lo es verdaderamente, en tanto que el predilecto de Marra-López, Sender, puede

agruparse con otros de la misma dirección en torno a 1930. Pero la distorsión del concepto de las generaciones se hace más patente cuando pretende incluir en una de 1936 (año de liquidación y ruina literaria, no de creación de nada nuevo) a un escritor como Serrano Poncela (que no aparece literariamente hasta 1953, con *El pensamiento de Unamuno*, y como novelista, con *La venda*, tres años más tarde), y a otro como Manuel Andújar, iniciado en 1945; ambos al margen de todo grupo o directiva común. A propósito, la justa inclusión de este último, tan escasamente conocido, residente en México, no compensa la injusta exclusión de otro novelista más notorio desde hace años, que ha realizado su obra en Buenos Aires, autor de dos novelas nada olvidables: *La catedral y el niño* (1948) y *La parranda* (1960) (Torre 1963a: 112-113).

Como historiador de la literatura española contemporánea confieso mi profundo aburrimiento y mi olímpico desinterés por este tema de las generaciones literarias, de que no se asuma colectivamente, de una vez por todas, el descrédito del método generacional como forma de solucionar el problema de la periodización en historia literaria. Una enfermedad que, gracias a Julius Petersen y al catedrático Pedro Salinas, aqueja en exclusiva, desde la invención de la generación de 1898, a la historia de la literatura española de la primera mitad del siglo XX únicamente a nuestra literatura en castellano y a ninguna más.

Torre critica también la exclusión en este libro de M-L de novelistas que escriben en francés (Miguel del Castillo, Arrabal, Villalonga y Salabert, «solamente mencionados»), así como la de Marcelo Saporta, «quien marca precisamente la punta extrema del antirrealismo», y discrepa del «rebajamiento» de dos escritores, Salvador de Madariaga (*El corazón de piedra verde*) –por cierto, uno de los presidentes de honor del Congreso por la Libertad de la Cultura–, y Pedro Salinas (*El desnudo impecable*), que «merecerían más atenta lectura y consideración»:

Al margen de todos los anteriores reparos y precisiones, es innegable la sinceridad, el ardor de combatiente que Marra-López ha insuflado en su defensa del realismo, estimando así lo que entiendo propio de su momento, si bien pudo disimular o atenuar su *parti-pris*, fundando sus preferencias en argumentos no emocionales o indirectamente ideológicos, sino estéticos, históricos y comparativos (Torre 1963a: 113).

En definitiva, pese a algunos elogios equívocos y condescendientes hacia el joven M-L, Torre denuncia «la saturación del realismo monocorde», se declara esperanzado por el hecho de que «algunos de los más jóvenes novelistas» busquen «fórmulas menos unilaterales» y apuesta por «un desquite de la imaginación, últimamente preterida, y una vuelta hacia los valores del estilo, hoy tan menospreciados»:

En suma, un más allá del realismo novelesco. Tal mutación sólo vendría a confirmar cierto fenómeno que vengo llamando ley de rotación de los géneros y de alternancia o metamorfosis de los estilos (Torre 1963a: 114).

Las nueve «precisiones» de Marra-López

Este artículo-reseña «literario» de Torre le debió doler bastante más al joven crítico que, en palabras del propio M-L, la «manifiesta crítica política y malintencionada sobre mi libro, tergiversándolo a sabiendas» de Gonzalo Fernández de la Mora (Aznar Soler 2025b), porque al político franquista le respondió con su silencio. Sin embargo, M-L sintió la necesidad de contestar a su hasta entonces admirado crítico literario con unas «Precisiones a una crítica de Guillermo de Torre». Y ello porque Torre, en su artículo-reseña, «envolviendo su crítica con palabras de supuesto afecto un tanto condescendiente y paternal, valora de forma tan particular y con una tan soterrada como apreciable violencia –opuesta a la objetividad que predica– las intenciones de la obra, desvirtuándolas notablemente, que no tengo más remedio, aun a mi pesar, que salir al paso de tan veterano y fogoso defensor de ignoro qué seráfica pureza literaria» (Marra-López 1963a: 4).

Obviamente, M-L creía que el diálogo intelectual en la España de la dictadura militar franquista era imposible sin libertad de expresión y, más aún, si se trataba de un tema como el de nuestro exilio literario republicano de 1939:

No me interesa la polémica en este momento, con estas circunstancias, insuficientes aún para todos, pues hay que bordear con harta frecuencia parcelas importantes de la expresión normal. Y, sobre todo, no me interesa la polémica con este tema, pues la última razón apuntada se presenta implacablemente. Pero como las cosas surgen al paso y aún creo en el diálogo –por lo menos dentro de ciertas condiciones mínimas, que ahora Guillermo de Torre no ha cumplido–, hay que tomar esas mismas cosas como vienen y obrar dentro de nuestra situación. Por la misma razón que guardé silencio en su momento, al surgir alguna manifiesta crítica política y malintencionada sobre mi libro, tergiversándolo a sabiendas, pues sabía la imposibilidad radical del diálogo, puntualizo ahora, lo más brevemente posible, las afirmaciones de Guillermo de Torre (Marra-López 1963a: 4).

M-L resumió los argumentos de su réplica en nueve «precisiones» y en la primera rebatía la «diatriba contra el lector español», la acusación por parte del cosmopolita Torre de su «aldeanismo», «incuriosidad» y «autosuficiencia», «causa radical de su desconocimiento de la literatura de más allá de nuestras fronteras (emigrada y extranjera)», mientras minimizaba la responsabilidad de la censura franquista que sólo, «al parecer, durante los primeros años... ejerció rigor censorio»:

Resultaría inimaginable esta aseveración firmada por cualquier intelectual consciente, de forma tan alegre y a la ligera sobre problema tan grave. Pero resulta mucho más lamentable que haya sido escrita por el director de la colección *Novelistas de nuestra época*, de la editorial Losada de Buenos Aires, que debiera conocer a fondo el problema y no ser tan olvidadizo. ¿Es que no recuerda el destino reservado, durante muchos años, a las obras de Moravia, Sartre, Gide, Barea, etc., incluso Camus hasta la concesión del premio Nobel? Eso por sólo hablar de la colección por él dirigida, pues si continuamos con el fondo editorial de Losada y del resto de las demás sudamericanas, la lista sería interminable.

Guillermo de Torre parece no haberse parado a pensar lo necesario –aunque el problema lo merece– en las consecuencias que surgen de ese círculo vicioso: es el problema de la gallina y el huevo. ¿Desconocía el lector ciertas obras porque no le interesaban? ¿Podían interesarle si no podía conocerlas? Pero, claro es, la culpa reside en nuestro aldeanismo innato. Sobre todo, la nueva generación –que mal podía conocer algo de lo que no se hablaba y, sobre todo, el potencial lector a secas–, acaparadora de pecados a los ojos de Guillermo de Torre (Marra-López 1963a: 4).

La segunda «precisión» respondía a la acusación contra M-L por haber limitado su estudio al campo de la narrativa exiliada:

Aunque el reproche es inoperante, la respuesta es clara. En primer lugar, porque la novela emigrada era, precisamente, mucho menos conocida que la poesía o el pensamiento, y uno de mis propósitos era dar a conocer al lector español una parte ignorada de nuestra literatura. Y en segundo lugar, derivado del primero, porque sigo creyendo que siendo tal labor necesaria y, en cierto modo, urgente, intentar una panorámica de la literatura emigrada entera exigía una labor de años que retrasaba mi propósito. Por otro lado, en ninguna parte del libro se afirma que la novela sea el género más logrado (Marra-López 1963a: 4).

M-L criticaba a continuación a Torre por haber «guardado significativo silencio ante la narrativa emigrada –prodigando, en cambio, sus artículos sobre los demás géneros–», un silencio crítico que venía a revelar, a su modo de ver, «que, o bien no le interesaba, o no la entiende. En ambos casos, es una actitud puramente subjetiva que nada tiene que ver con el examen del fenómeno literario»:

¿Por qué entonces, dispuesto a buscar el más mínimo punto de discrepancia en que expresar su desagrado, coloca tan peregrina interrogación, aun reconociendo antes que el libro viene a reparar «una injusticia moral» y «una omisión críticoliteraria»? ¿Por qué, puesto que me propongo continuar la obra con otros libros, como he dejado constancia y Guillermo de Torre recoge?

Ciertamente, M-L preparó un segundo volumen sobre nuestra poesía exiliada que la censura franquista frustró en 1965 (López García 2020).

La tercera «precisión» viene a aclarar las razones por las que, sin desconocer la polémica iniciada por Robert G. Mead en 1951, M-L priorizó en la segunda parte de su libro el análisis del ensayo de Aranguren publicado en el número 38 (febrero de 1953) de *Cuadernos Hispanoamericanos*, elogiado por el joven crítico, a mi modo de ver exageradamente, por su «extraordinaria penetración y objetividad»:

A pesar de lo que Guillermo de Torre afirma, conocía yo la polémica iniciada por Robert G. Mead y continuada por Julián Marias y otros escritores. Pero el lector que sepa de ella y de mi libro, comprobará que si me he apoyado en el ensayo de Aranguren fue por la concreta razón de limitarme al tema del escritor español en la emigración, que era lo que trataba, con extraordinaria penetración y objetividad, el catedrático de Madrid. Por su parte, la tesis que Mead defendía era de que en España apenas existía vida intelectual, pues sus más egregios representantes estaban en el exilio. Marias le contestó, contradiciéndole fogosamente. ¿Qué tiene que ver eso con mi libro? Con toda deliberación, dado lo espinoso del tema, evité hacer comparaciones entre la literatura de dentro y fuera de la patria, salvo en momentos mínimos e indispensables. Quede el tema, sugestivo, para más adelante (Marra-López 1963a: 4).

Desde sus sesenta y tres años en su Buenos Aires querido y desde su dirección literaria de la prestigiosa editorial Losada, Torre, «en su afán de buscar defectos como sea», se mostraba insensible a las circunstancias políticas de un joven como M-L en el Madrid franquista de los primeros años sesenta, es decir, insensible a las dificultades y limitaciones bibliográficas que la censura franquista imponía. Así, Torre, que según M-L había querido «desplegar su abundante, aunque no tan impecable erudición», le acusaba de ignorancias bibliográficas varias, cuarta «precisión» que el autor de un libro concluido en 1961, rebatía:

También conozco los libros que cita Guillermo de Torre, de Ferrater, María Zambrano, Sánchez Barbudo, etc, pero yo nunca pretendí hacer exhaustivo el ensayo preliminar, que trata, sobre todo, del novelista en el exilio y sólo cita, de vez en cuando y sólo para ese fin, a otros escritores no novelistas. Aduce libros poéticos de León Felipe y Juan Larrea. ¿Por qué no también de Cernuda, Alberti, Moreno Villa, Quiroga Pla, Prados, etc., la lista sería interminable? Unos y otros, respectivamente, irán en los volúmenes dedicados a la poesía y el pensamiento.

Por otro lado, Guillermo de Torre, en su afán de buscar defectos como sea, y con ánimo, a la vez, de desplegar su abundante, aunque no tan impecable erudición, cita algunas revistas que han dedicado números monográficos a España, lamentándose que no las tenga en cuenta. Pero tanto la *Texas Quarterly*, *The Atlantic* como *Preuves* llegaron a mis manos cuando el libro estaba casi terminado, a más que mediados 1961, año en que se publicaron. Aun olvidando el pequeño detalle de que el libro abarca, de momento, el periodo 1939-1960 [sic], habría que aducir que, después de estar tres meses en consulta, con

algunas supresiones, la lógica más elemental impedía retocarlo. En cuanto a *Cuadernos Americanos* (1963) los lectores de Guillermo de Torre agradecerán, sin duda, el dato que les proporciona, pero se ha publicado posteriormente al libro. Todas ellas estarán en la próxima edición de mi *Narrativa* (Marra-López 1963a: 4).

M-L le recordaba oportunamente a Torre los problemas con la censura franquista de un libro que había estado «tres meses en consulta» y, con ingenuo optimismo, confiaba en incorporar esos nuevos datos bibliográficos en una segunda edición que nunca llegó a publicarse.

La quinta «precisión» de M-L apuntaba al corazón de la polémica, a la acusación de Torre de que «resulta verdaderamente sensible... que un escritor joven... se deje apresar en el cepo del más dócil conformismo pseudoliterario; esto es, se preste dócilmente a adoptar fórmulas y consignas mostrencas». Una acusación que indignó profundamente a M-L, ya que responde con acritud al que llama injustamente nada menos que «gran inquisidor de nuestra literatura»:

Hasta aquí Guillermo de Torre, un buen liberal a condición de que los demás estén de acuerdo con él; en caso contrario, comienzan los anatemas y, lo que es peor, las malévolas insinuaciones de penosa gratuidad y peligroso resultado. Dejaré a un lado el «más dócil conformismo pseudoliterario», por inoperante, al ser una simple opinión de Guillermo de Torre. Pero lo que sí resulta totalmente intolerable es que me acuse de prestarme «dócilmente a adoptar fórmulas y consignas mostrencas». ¿Con qué derecho, en virtud de qué oscuras razones –que no da, claro es–, Guillermo de Torre, erigido en gran inquisidor de nuestra literatura, me señala con toda claridad gratuita en una determinada dirección en que no me hallo? Nada más fácil en nuestros días para acallar al prójimo que colgarle cualquier etiqueta al cuello que le impida el movimiento, en tan fácil como absurdo esquema mental. ¿O es simplemente un nuevo pretexto para remitir al «curioso lector» a uno de sus libros, que recoge su polémica con uno de nuestros más jóvenes novelistas?

Guillermo de Torre podría recordar que, aceptando el actual camino emprendido por los escritores de mi generación, más como posibilidad futura y revulsivo que como realidad actual, he sido casi el único escritor joven que, por escrito, he puesto reiterados reparos a las novelas que se han ido publicando. Me considero absolutamente independiente y, desde luego, no acepto de nadie, sea persona o entidad –tampoco de Guillermo de Torre– «consignas mostrencas» (Marra-López 1963a: 4).

Ciertamente, el joven crítico literario podía afirmar con orgullo que era «casi el único escritor joven que, por escrito, he puesto reiterados reparos a las novelas que se han ido publicando», prueba contundente de su independencia crítica en artículos y reseñas publicadas en revistas como *Ínsula* y *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. En efecto, aunque firme defensor

del realismo social en la narrativa española de entonces, no por ello dejaba de valorar M-L la calidad estética de las novelas comentadas, así como de criticar sus insuficiencias. Es verdad que M-L publicó en los propios *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* reseñas elogiosas de novelas tan relevantes de un imposible realismo socialista español en aquella España franquista como *La mina*, de Armando López Salinas, o *Central eléctrica*, de Jesús López Pacheco (Aznar Soler 2025c), pero no escatimó en esos mismos *Cuadernos* críticas a otras obras de la misma tendencia, por ejemplo a *Los olvidados*, de Ángel María de Lera, de quien sin embargo elogia sus novelas *Los clarines del miedo* y *Boda*. Una reseña publicada en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, revista en la que el joven crítico colaboraba «porque pagan bien (caso inusitado para el escritor de dentro de España)» (Marra-López 2024: 98), constituye una prueba contundente de ello:

Bochorno, su tercera novela, fue un parón en la marcha ascendente del escritor, y entonces lo hicimos notar, suspendiendo nuestro juicio hasta ver las nuevas producciones del escritor. Ahora aparece *Los olvidados*, pero en realidad no se trata de una nueva novela, sino, por el contrario, de la primera suya, publicada hace años y de la que entonces nadie se ocupó ni, quizá, se enteró de su aparición. [...]

Los olvidados es la historia de una de tantas agrupaciones de chabolas surgidas junto a Madrid en los años de la posguerra... [...]

Hay una serie de ingenuidades literarias en el libro propias de una primera novela y que impiden, a pesar de la importancia humana del tema, que llegue a cuajar en una gran novela. Además, está patente en esas páginas el reproche que le hemos hecho a Lera en obras posteriores: una falta de rigor en el lenguaje que le hace caer en una serie de frases hechas que desdoran el texto hasta un punto insospechado por el autor.

En Lera existen grandes dotes de novelista y puede conseguir la gran obra con que todo escritor sueña. Para ello hace falta un rigor estilístico, e incluso psicológico a veces, que ahora el escritor, vencido por sus personajes, abandona con frecuencia. Así ocurre en *Los olvidados*, quizá la más ambiciosa de sus novelas temáticamente; pero eso no es bastante. A Lera hay ya que exigirle cada vez más y más seriamente (Marra-López 1961: 89-90).

Ya hemos visto que Torre valoraba el realismo social como un retroceso literario y acusaba a M-L de no ser un «innovador», como lo fue él mismo y lo fueron las vanguardias literarias de los años veinte, los años «innovadores» de su añorada y nostálgica juventud, motivo de su sexta «precisión»:

Guillermo de Torre se lamenta también de mi actitud, pues debería «presumir de innovador». Con ello demuestra que sigue viviendo idealmente en su juventud, cuando «innovar» era el acicate artístico al uso. Hoy los tiempos –mejores o peores, esa es otra cuestión– son distintos y no se camina con los supuestos del año 25 (Marra-López 1963a: 4).

La discrepancia estética entre Torre y M-L ya hemos visto y reiterado que era radical al valorar la narrativa «deshumanizada» de aquellas vanguardias literarias de los años veinte, pero el joven crítico aclaraba en su «precisión» séptima, dirigida a «los añorantes de sus mejores mocedades» como Torre, que no criticaba los intentos, sino que valoraba negativamente los resultados de esa narrativa. Y aducía en tal sentido obras de Rosa Chacel y Antonio Espina:

«Al negar los intentos de renovación novelística efectuados por los autores de Nova Novorum...». Guillermo de Torre se equivoca de nuevo, con perdón. Yo no niego esos intentos, sino los resultados de esa renovación que, en novela, están absolutamente muertos para todos, salvo para los añorantes de sus mejores mocedades. Por eso resulta también insólito que saque a colación *Ulises*, *El proceso*, *La Montaña Mágica* etc. ¿Qué pito tocan en esta historia? ¡Naturalmente que esas novelas están vivas y que nos sirven de ejemplo! Y que se seguirán leyendo, claro, e influyendo –sin ser mostrencamente realistas. Pero, ¿eso salva a *Estación*, *Ida y Vuelta*, de Rosa Chacel, o *Luna de copas*, de Espina, pongamos como ejemplos? Por otro lado, a Guillermo de Torre, un poco antes se le escapaba lo siguiente: «...La deshumanización (fenómeno en último extremo reducido a la plástica, que en la novela no tuvo entonces ningún ejemplo...» ¿En qué quedamos? (Marra-López 1963a: 4).

La defensa del realismo «social» por parte de M-L constituye la raíz de esta discrepancia estética entre ambos, aunque Torre también critica su criterio generacional y, en concreto, el referido a la generación de 1936:

Dejaré, de momento, para examinar más adelante con la extensión necesaria y sin referirme ya a Guillermo de Torre, el problema sobre el realismo novelesco –pues yo no me he explicado bien, cosa probable, o Guillermo de Torre no me ha entendido, cosa también posible– y la existencia o inexistencia de la generación de 1936. Es la única pauta marcada de la que pueden salir aclaraciones interesantes (Marra-López 1963a: 4).

Por último, en su novena «precisión», M-L se reafirmaba en su convicción de que la raíz estética de esta polémica residía en la distinta valoración que realizaban ambos de la narrativa «deshumanizada» de los años veinte, pretexto para la «beligerancia» de Torre contra su libro, una crítica trufada de «anatemas». En tal sentido, M-L le recuerda a Torre que esa primera parte se reducía a veintisiete páginas de las más de quinientas que tenía su libro y que el veterano crítico había silenciado comentar las cuatrocientas de la tercera:

En última instancia, pese a todos los reparos y reproches que Guillermo de Torre me hace reiteradamente sobre éste, aquel y el aspecto de más allá, en realidad el punto central que moviliza su beligerancia es mi actitud para juzgar a los novelistas deshumanizados, y en torno a ella giran todos sus restantes anatemas. Aunque hubiera podido escribir bastante sobre tales apreciaciones, prefiero soslayarlas al ser opiniones meramente literarias, que Guillermo de

Torre tiene perfecto derecho a sustentar, aunque el tono empleado resulta nada objetivo. Por lo tanto, pondré punto final señalando que el examen de la literatura de anteguerra –que tanto le molesta– ocupa veintisiete páginas en un volumen de más de 500; en cambio, a lo largo de otras ochenta hago un examen sobre el mundo del exilio y, en especial, sobre el novelista emigrado que, bien o mal, es casi el único hecho hasta ahora de forma sistemática, así como 400 en las que estudio las obras de dichos novelistas. Pero Guillermo de Torre silencia generosamente todo esto –buscando solamente los puntos de discrepancia, que puedan minimizar la obra– con la habilidad y veteranía de quien sólo se fija, desde hace largos años, en lo que le interesa de forma subjetiva (Marra-López 1963a: 4).

Tras estas nueve «precisiones» a la reseña crítica de Torre, que apuesta por ir «Hacia un más allá del realismo novelesco», M-L da por concluida la polémica: «Y por mi parte, termino de manera definitiva estas precisiones, considerando totalmente acabado cuanto tenía que decir».

Por cierto, vale la pena recordar que este artículo de M-L venía introducido en la revista *Ínsula* por el texto siguiente, probablemente escrito por José Luis Cano:

Guillermo de Torre, nuestro querido y antiguo colaborador y amigo, ha publicado en la *Revista de Occidente* una crítica sobre el libro *Narrativa española fuera de España*, de nuestro redactor José R. Barra López, quien nos pide que demos acogida en *ÍNSULA* a sus Precisiones sobre esta crítica.

No podemos negar hospitalidad a la defensa que hace Barra-López de su libro, aunque nos parezca que acaso la ha llevado a cierta línea excesiva explicable desde luego por el ímpetu beligerante natural de un escritor joven.

Lamentaríamos una polémica en la que dos tan queridos colaboradores pudieran incidir, pero, en todo caso, creemos en la virtud del diálogo como estimulante y vivificador de la vida literaria.

El prestigio literario y el poder editorial de Torre se reflejan en este anónimo, y también un tanto paternalista texto «insular», en el que se valoran con reparos las «precisiones» de M-L por «el ímpetu beligerante natural de un escritor joven», que «acaso le ha llevado a cierta línea excesiva», únicamente explicable por su edad. En cualquier caso, para justificar su publicación y no incomodar excesivamente al crítico consagrado, además de por tratarse de «dos tan queridos colaboradores» de la revista, se apelaba a «la virtud del diálogo como estimulante y vivificador de la vida literaria», un diálogo imposible en el contexto de aquella dictadura militar franquista, tanto política como estéticamente entre dos sensibilidades literarias tan distintas y tan vinculadas a sus épocas respectivas, por otra parte tan diferentes.

Guillermo de Torre se da la última palabra

Aunque M-L había dado por cerrada la polémica, acaso el orgullo herido de Torre ante las nueve «precisiones» del joven crítico le impulsó a dar «Respuesta a J. R. Marra-López» y, naturalmente, José Luis Cano le abrió, esta vez sin nota introductoria alguna, las páginas de *Ínsula* para que el veterano y prestigioso crítico literario tuviera desde Buenos Aires la última palabra en esta polémica.

El paternalismo prepotente de Torre hacia «el amigo Marra-López» vuelve a impregnar su «respuesta» desde sus primeras palabras:

El autor de *Narrativa española fuera de España* refuta –hasta cierto punto–, intenta refutar, el «largo y expositivo examen» (confieso que rebasa la segunda característica, pero tales son sus palabras) hecho por mí en el número 4 (julio de 1963) de la *Revista de Occidente*, titulado Hacia un más allá del realismo novelesco. Debo anticipar que solamente por cortesía yo correspondo ahora a tan minuciosa réplica, ya que en ella, si bien sobreabundan las muestras de susceptibilidad, apenas hay argumentos que merezcan una discusión razonada (Torre 1963b: 3).

Resulta indignante que Torre justifique su «respuesta» a M-L simplemente «por cortesía», una «respuesta» escrita desde una actitud de condescendiente superioridad intelectual, desde la que valora despectivamente las «precisiones» del joven crítico, pues en ellas «apenas hay argumentos que merezcan una discusión razonada». Sin embargo, de nuevo es su valoración negativa de la literatura «deshumanizada» la que le sigue irritando más a Torre:

¿Me permite, ante todo, el amigo Marra-López, pues como tal quiero seguir considerándole, aclarar que la presunta «violencia» que me imputa no se dirigía a él, sino que era una legítima reacción contra los «manotazos» de descrédito que ha pretendido aplicar impunemente contra figuras y tendencias dignas de más respetuoso trato? Observe una cosa: cómo el simple título de mi artículo anticipa que este es cosa distinta de una simple reseña: más bien tomaba pie en el libro objetado para airear y debatir algunos de sus puntos de vista –la apología del realismo en primer término. ¡Ese tema de aire tan anacrónico, tan siglo XIX, aunque ahora en España resurja mezclado con intenciones sociales, legítimas dadas las circunstancias, pero también extraliterarias...! (Torre 1963b: 3).

A Torre lo que ante todo le irrita es que el joven M-L haya publicado un libro, «cuestionable por la forma parcial en que lo encara», donde realiza «la apología del realismo» y donde propina «manotazos de descrédito» contras las vanguardias «deshumanizadas» de su juventud, a las que siente el deber de defender como crítico estrictamente «literario». Porque a un defensor de la «seráfica pureza literaria», tal y como lo había calificado M-L, le sobraba todo cuanto fuese «extraliterario», es decir, político, aunque las razones del realismo

social, de la literatura «con intenciones sociales», le parezcan «legítimas dadas las circunstancias»:

Aquello a que debe atenderse el autor es a la importancia que el crítico concede a sus puntos de vista, sea para reforzarlos o refutarlos, pero dándoles, en cualquier caso, relieve y extensión. Y en tal sentido no creo haber sido cicatero con Marra-López. [...] Sucede paradójicamente que cuanto más se habla de «compromiso» sean muy pocos aquellos que, en función de críticos, se atreven a comprometerse emitiendo opiniones sin reservas, juzgando o valorizando a fondo obras y tendencias. Yo me he permitido ahora escapar a esa especie de regla. Y un autor que también la evadió, como Marra-López, publicando un libro sobre un tema cuestionable (mejor dicho, no en sí, para mí, sino cuestionable por la forma parcial en que lo encara), debiera, no diré alegrarse, pero al menos no enfadarse, ante un artículo como el mío en la *Revista de Occidente*. ¿O acaso creía que al «arriesgarse» por su parte, al opinar tan acerbamente sobre un tipo de literatura y tan elogiosamente sobre otra, al menoscabar ciertas figuras, iba a cosechar solamente asentimientos? Felizmente no se ha llegado a tal punto de pasividad. La regimentación de las ideas ha fracasado siempre en la literatura de nuestra área idiomática (Torre 1963b: 3).

La soberbia intelectual de Torre vuelve a reflejarse de nuevo cuando afirma que M-L, ante su artículo en *Revista de Occidente*, «debiera, no diré alegrarse, pero al menos no enfadarse», y le acusa injustamente, a mi modo ver, de no ser un crítico literario «comprometido», porque él sí emite «opiniones sin reservas, juzgando o valorizando a fondo obras y tendencias»:

Pero vengamos de una vez a los puntos en litigio. Concretamente mis objeciones correspondían a las dos primeras partes de su libro: visión parcial y desvalorizadora –con más exactitud, denigrante– de la literatura novelesca de 1925-1936; insuficiente tratamiento del problema intelectual del exilio. En cuanto a la tercera parte de su libro, siendo, sin duda, la más importante, por un lado, obvio es que queda predeterminada o condicionada por los conceptos generales expuestos en las anteriores; y, por otro lado, al limitarse el autor a la tarea expositiva, a la biografía crítica de autores y paráfrasis de argumentos, resulta más correcta. De suerte que mis reparos referidos a tal sección venían a condensarse únicamente en una cuestión previa: la errónea o caprichosa clasificación generacional que Marra-López utiliza (Torre 1963b: 3).

Torre acierta a resumir con concisión y exactitud sus críticas a las dos primeras partes del libro de M-L: «visión parcial y desvalorizadora –con más exactitud, denigrante– de la literatura novelesca de 1925-1936; insuficiente tratamiento del problema intelectual del exilio», es decir, falta de profundidad por parte de M-L en su análisis de la situación y circunstancias del escritor exiliado. Llama la atención que Torre no comente las valoraciones que realiza M-L en las 400 páginas que dedica al análisis de nuestra narrativa exiliada en la tercera parte del libro, que, por «más expositiva», le parece la «más correcta», aunque critica

«la errónea o caprichosa clasificación generacional que Marra-López utiliza». Ahora bien, Torre, desde su cátedra de ciencia literaria, se siente obligado a dictar sentencia condenatoria contra el joven y «bisoño» aprendiz: «A las dos primeras cuestiones no opone nada positivo; la última la elude por completo».

Torre vuelve y revuelve una vez más sobre la herida de Ortega y de la literatura «deshumanizada» y se complace en recordar que también José Luis Cano (Cano 1963), «muy atinada y juiciosamente», le había reprochado a M-L su atribución de la «culpa» al ensayista y filósofo:

Lamentaba yo –ahora resumo– en la *Revista de Occidente* que [...] Marra-López incurriese, a la zaga de otros, en el nuevo lugar común de cargar la «culpa» sobre Ortega y sobre su examen del «arte deshumanizado». (Por cierto, ya en estas mismas páginas de *ÍNSULA*, José Luis Cano, muy atinada y juiciosamente, hubo de llamarle la atención sobre tal arbitrariedad.) Pues bien, a ésa y no a otra cosa aludo yo cuando en el párrafo anterior me había referido al hecho de que el autor de *Narrativa...* se dejara «apresar en el cepo del más fácil conformismo»; tales y no otras son «las consignas mostrencas» (puesto que no pertenecen a nadie, son no «bienes», sino «males comunes» que corren a temporadas en la atmósfera) de orden estrictamente literario, o más bien infra-literario, pero sin la menor implicación con las ideologías políticas. Lo que yo, en definitiva, reprochaba a Marra-López quedaba asimismo aclarado en algún párrafo anterior: en cierto lugar donde reprocho su propensión a juzgar obras y autores más por su «tendencia» que por su «calidad» y a regular sus juicios de forma algo simplista, en función de parejas de términos contrapuestos, ensalzando, por ejemplo, por el simple hecho de serlo o de parecerlo, todo lo que olera a «mayoritario», a «realismo», a «humano», y denostando, sin pararse en matices o distingos, las obras que mostraran cualidades opuestas o diversas (Torre 1963b: 3).

De nuevo hay que recordar que, en el caso de la literatura «deshumanizada», M-L juzga resultados y no intenciones y que sí establece «matices» y «distingos» en sus críticas a la narrativa del realismo social. A Torre «la etiqueta» que le ha colgado exagerada e injustamente M-L de «gran inquisidor de nuestra literatura» le parece con razón «tan impresionante como jocosa», aunque él mismo se define como un «crítico exigente [...] que no acepta comulgar con ruedas de molino y aspira a poner los puntos sobre las íes», en alusión auto-complaciente a su anterior polémica con Juan Goytisolo:

Mi contradictor [...] pretende que yo he querido desvirtuar las intenciones de su libro... No; simplemente, poner de relieve las más discutibles, esto es, su empeño en denostar una literatura literaria, valga el pleonasma, y en ensalzar otra donde esta cualidad queda en segundo plano o desaparece, cual suele suceder en el realismo, ya sea enteco, o con prefijos y adjetivos; y esto no por lo que se refiere a la novela inmediatamente pretérita, sino con la aspiración de condicionar en una dirección única la presente o inmediatamente futura. Al

no satisfacerme yo –y otros muchos, indudablemente, quieran o no expresarlo en público– con tan modestas y simplistas aspiraciones, terminaba mi artículo reclamando una vindicación de ciertos valores últimamente preteridos: los del estilo y los de la imaginación. ¿Le autoriza tal reclamación para escribir que yo defiendo una «seráfica pureza literaria»? (Torre 1963b: 3).

Defensor de una «literatura literaria» –valga el pleonasma–, de la que excluye prácticamente a toda la literatura realista por su escasa calidad, Torre reivindica legítimamente, «más allá del realismo novelesco», los valores del estilo y de la imaginación. Sin embargo, reincide de nuevo en la descalificación por ignorante del joven M-L: «Continuando esa línea de contraataques, pero dándome la razón una vez más en lo referente a su incompleto conocimiento del tema, afirma que yo he «guardado un significativo silencio ante la narrativa emigrada, prodigando, en cambio, mis artículos sobre los demás géneros»:

Pero sucede que no es así, que yo me he ocupado en diversas ocasiones de novelas y novelistas españoles (y extranjeros, por supuesto). Y aunque las autocitas resultan siempre desairadas y al exhibirlas no pretenda acumular más cargos contra el limitado conocimiento del tema mostrado por Marra-López (sin duda ya sé que no se ha propuesto una tesis universitaria de las que insumen una decena de años, ni ha contado para ello con medios bibliográficos y económicos especiales, si bien pudo disfrutar de alguna ayuda del Congreso por la Libertad de la Cultura), debo recordarle que a su moderada actividad investigadora ha escapado [...] cierto ensayo mío titulado «Afirmación y negación de la novela española contemporánea» (*Ficción*, núm. 2, Buenos Aires, julio-agosto de 1956) [...] Y aún me permitirá añadir que no a otro que a mí se debe la edición de la novela más considerable del exilio, *La forja de un rebelde*, en español (1951), su idioma original, hasta cierto punto, ya que el autor debió retraducirla de la versión inglesa que había preparado su mujer, Ilsa Barea; así lo he contado varias veces, particularmente en *Sur* (número 205, Buenos Aires, noviembre de 1952) (Torre 1963b: 3).

Ese ensayo de «Afirmación y negación de la novela española contemporánea» se reproduce en *De la aventura al orden* (Torre 2013: 247-265) y en él, al tiempo que elogia *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, «figura que por sí sola bien vale por muchos “Nadales”» (Torre 2013: 262), sostiene que «Max Aub y Arturo Barea (agregando a Ramón Sender) vienen a ser los novelistas por excelencia de la España exiliada» (Torre 2013: 263):

Para finalizar frente a tantas discrepancias, un punto de respiro... o de coincidencia. Marra-López advierte al comienzo de su artículo que «no le interesa la polémica en este momento, con estas circunstancias...». A mí tampoco. [...] Otra cosa sería mediante diálogo abierto, o, mejor aún, mediante un coloquio plural con la intervención de escritores procedentes de diversas generaciones y estéticas. Ahí, sí; ahí cualquiera hubiera hecho ver a mi eventual antagonista [...] el error inicial cometido, propio de crítico bisoño: es decir,

cómo para defender a capa y espada el nuevo realismo novelesco ha incurrido en la demasia de infravalorar cualquier estética contraria, irritando al lector disidente. Le ha faltado el tino, la discreción que viene utilizando algún otro defensor de la misma tendencia novelística, como José María Castellet, en los varios artículos que ha publicado sobre el tema y, particularmente, en uno que acabo de leer (*Sur*, septiembre-octubre de 1963). En cuanto a mí, en ese mismo supuesto diálogo abierto, quizá también hubiera surgido alguien (y ya ve Marra-López, con este final, como no me duelen prendas) para hacerme comprender que al llevar a punta de lanza la defensa de ciertos conceptos y teorías literarias, olvidé que en la ladera opuesta había un joven escritor, con la sensibilidad poco hecha a embates algo rudos y que por ello debí ser más comedido o menos enérgico en la réplica. Espero ahora, al menos, haberlo conseguido en esta contrarréplica que, también, por mi parte, marca un punto final y definitivo (Torre 1963b: 3).

Torre, «lector disidente» del libro, parece no ser consciente de la imposibilidad de un «diálogo abierto» en aquella España franquista, pero lo que le irrita profundamente es que un «crítico bisoño», como despectivamente se refiere a M-L, defienda «a capa y espada el nuevo realismo novelesco», y por ello incurra «en la demasia de infravalorar cualquier estética contraria», por ejemplo, la de la literatura «deshumanizada» de los años veinte. ¿No parece Torre tan «político» y hasta un punto dogmático, bajo su apariencia de crítico «liberal» presuntamente apolítico y estrictamente «literario», como ese acérrimo defensor del realismo mostrenco que es, a su injusto juicio, M-L? Ciertamente, Torre se confiesa lector irritado y «disidente» del libro de M-L, «un joven escritor, con la sensibilidad poco hecha a embates algo rudos», y por ello le perdona la vida con un paternalismo irritante al afirmar que, «por ello debí ser más comedido o menos enérgico en la réplica». Además, el elogio de Josep Maria Castellet por su «tino» y «discreción» profundiza el agravio contra el joven crítico. Por último, en la despedida de su «contrarréplica» se refleja la satisfacción de Torre por haberse regalado la última palabra en esta polémica, de la que, lógicamente, se autoproclama vencedor indiscutible: «Espero ahora, al menos, haberlo conseguido en esta contrarréplica que, también, por mi parte, marca un punto final y definitivo».

Está claro que Torre se sentía orgulloso de polemizar con jóvenes escritores como Juan Goytisolo en 1959 o con José Ramón Marra-López en 1963. Hay en estos artículos suyos, a mi modo de ver y me excuso por la reiteración, un tono de arrogante displicencia, de paternalismo prepotente, de suficiencia autosatisfecha, de creer que su verdad es la verdad «literaria» y que todo lo demás son realismos mostrencos y errores de críticos bisoños, rasgos todos que resultan antipáticos e irritantes. Él mismo explica su orgullo como polemista

literario a propósito de haber puesto sus puntos sobre las «íes» novelísticas de Juan Goytisolo:

No es simpático contradecir públicamente a un joven. Cabalmente porque yo fui –en momentos iniciales como los que él vive– malentendido de mis mayores, me esforzaré siempre en comprender a los que vienen después. Pero la comprensión razonada de más ancho radio no tiene por qué confundirse con la beata aceptación. Y tan grave como la ignorancia de los nuevos es la ingratitud que supone no defender a los afines y mayores (Torre 1961: 82).

Creo que Domingo Ródenas de Moya, al referirse a los viajes de Guillermo de Torre a aquella España franquista, afirma con razón que «si algo fue aprendiendo es que él era un intelectual de antaño, con valores liberales que cotizaban muy a la baja en un país donde la cultura era oficial o bien sospechosa o clandestina» (Ródenas de Moya 2013: LVI). En este sentido, conviene recordar unas líneas de la carta, fechada en Madrid el 23 de noviembre de 1959, que M-L le escribió a Sender, exiliado en los Estados Unidos, sobre la politización antifranquista de la joven generación universitaria durante la segunda mitad de los años cincuenta:

Entonces, hubo una politización de la Universidad y como otros cuantos sentimos una concreción de nuestra insatisfacción ante las cosas de España, sentido más ético, imperativo que otra cosa, sin verdadero contenido político: una rebeldía y un ansia de protesta ante las mentiras que ya estábamos hartos de ver. Como otros muchos, «tomé postura» (perdone la frase), y me acerqué al socialismo, sin saber demasiado qué era en realidad, sin rigor, pero sabiendo íntimamente, intuyendo, que, siendo liberal, el liberalismo como partido era insuficiente, y el socialismo respetaba y aceptaba la democracia y, al mismo tiempo, era teóricamente rígido (Aznar Soler 2024a: 98).

Sin embargo, a mi modo de ver, Domingo Ródenas de Moya resulta excesivamente indulgente y «comprensivo» con Guillermo de Torre en esta polémica con José Ramón Marra-López, como yo puedo haber incurrido también en ser excesivamente «comprensivo» con M-L al tratar de reconstruir el contexto de esta polémica de 1963 en aquellas circunstancias políticas franquistas por ser también víctima de esas «confusiones, habituales en los jóvenes crecidos bajo el franquismo», unas «confusiones» realistas que también padecí a finales de esa misma década de los años sesenta. En cualquier caso, M-L, a diferencia de Juan Goytisolo –quien «acabaría reconociendo muy tarde (en sus memorias) que Torre tenía razón al señalar en el panfleto «la debilidad de sus premisas» y «lo flagrante de mi incoherencia» (Ródenas de Moya 2023: 344)–, no le dio en 1963 la razón:

El desconocimiento de la literatura española moderna corría parejo al desprecio por cuanto supusiera gratuidad artística, formalismo o apoliticismo,

y esas confusiones, habituales en los jóvenes crecidos bajo el franquismo, enervaban a Torre. De ahí que cuando en 1963 apareció el primer estudio sobre las letras del exilio, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, de José Ramón Marra-López, saltara de nuevo como un resorte. Celebró lo que el libro tenía de «reparación de una injusticia moral» pero deploró el angosto concepto de realismo que esgrimía, reprochó su tendenciosidad y parcialidad porque la producción no narrativa brillaba por su ausencia (ni poesía ni ensayo), lamentó el precario conocimiento del exilio y alertó, ante el desdén de Marra-López por la narrativa vanguardista anterior a la guerra, que respondía al mismo espíritu de época que el *Ulises* de Joyce, *El proceso* de Kafka, *La montaña mágica* de Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *El hombre sin cualidades* de Robert Musil o *Los sonámbulos* de Broch. En su polemismo en apariencia reñidor, Torre había querido desbrozar la verdad y despejar el terreno del diálogo (Ródenas de Moya 2023: 344-345).

Por su parte, José-Carlos Mainer elogia «el pionero libro de Marra» y se refiere a «los reparos de Guillermo de Torre», escritos «siempre con la misma acritud»:

No era la primera vez que el autor rompía lanzas por lo mismo, y siempre con la misma acritud, frente a los impacientes izquierdistas peninsulares, lo que denotaba la latente pero significativa discrepancia que comenzaba a esbozarse en la batalla por la recuperación de la obra cultural del exilio: de algún modo, el exilio empezaba a ser implícitamente una presencia activa en la circunstancia española y no una excepción añorada o denostada (Mainer 2025: 152-153).

Una batalla por la recuperación de la obra literaria de nuestro exilio republicano de 1939 que, entre la tradición liberal y la reivindicada por los «izquierdistas», sigue hoy abierta y viva.

Dámaso Santos: Guillermo de Torre «marra»

El crítico literario Dámaso Santos (1918-2000) se convirtió entonces en inesperado árbitro de esta polémica. Afincado desde 1954 en Madrid, Dámaso Santos publicó en noviembre de 1962, pocos meses antes de la aparición de *Narrativa española fuera de España*, un libro titulado *Generaciones juntas* (Santos 1962). Discípulo de Eugenio D'Ors, fue desde 1956 crítico literario titular del periódico madrileño *Pueblo*, donde dirigió el «Club Cultural» y, hasta su desaparición el 17 de mayo de 1984, sus «Páginas literarias». Un diario, vinculado a los sindicatos verticales del régimen franquista, que entre 1952 y 1974 dirigió el inefable Emilio Romero. Colaborador de revistas como *La Hora*, *La Estafeta Literaria* y *Acento Cultural*, fue también asesor de las páginas literarias dominicales del diario falangista *Arriba* y en 1967 obtuvo el Premio Nacional de Literatura Emilia Pardo Bazán.

Dámaso Santos, en un libro de memorias literarias publicado en 1987 con el título de *De la turba gentil... y de los nombres*, evocaba, en aquella España franquista de 1974, una conversación con Sender sobre Benjamín Jarnés en la que, a diferencia de Marra-López, coincidía con Guillermo de Torre en su valoración positiva de la obra literaria del escritor aragonés:

Reñimos, pues evoco a su paisano Benjamín Jarnés, que no pudo recibir homenaje, que vino muy pronto y tocado del ala para morir. Y me espeta que Jarnés era un cursi; le replico que me interesa tanto o más que él y que lo que dice Marra, que un día dejará de interesar a nadie, no sólo no me lo creo, sino que somos muchos los que estamos haciendo cuanto podemos para que eso sea impensable de tan gran escritor (Santos 1987: 273-274).

Dámaso Santos medió en esta polémica entre Torre y M-L con un breve texto titulado muy expresivamente «Marra acierta: de Torre 'marra», publicado en *La Estafeta Literaria*, la misma revista en que había aparecido la reseña de Antonio Valencia (Aznar Soler 2025b). Este antiguo conferenciante que el 21 de mayo de 1954 había disertado sobre el tema de «La Falange y la cultura» y que en 1963 tenía por tanto 45 años, criticaba a Torre por «lo demasiado apegado que vive el famoso y admirable crítico, a lo suyo, y a las preferencias de su tiempo, de su gusto, de su participación juvenil». De ahí las, a su modo de ver, «gratuitas imputaciones» de Torre al libro de M-L, a quien elogia como crítico literario por «su seriedad y buen organizado esfuerzo» y que ha respondido a Torre en *Ínsula*, a su modo de ver, «con justo denuedo» y con «agudeza, honradez y precisión»:

Confieso haber utilizado como referencia de excepción algunos datos y observaciones de Guillermo de Torre referentes a las ligerezas informativas y de juicio de algunos escritores jóvenes –que pretenden confirmar el pasado desde situaciones y posiciones de hoy–, pero no tengo más remedio que señalar ahora lo demasiado apegado que vive el famoso y admirable crítico, a lo suyo y a las preferencias de su tiempo, de su gusto, de su participación juvenil. Tan excesivamente apegado que cierra enteramente la consideración a cualquier crítica que de esa época se formule y deja descalificado, ya para todo o casi todo, a su autor.

Esto es lo que ha ocurrido en el largo comentario de Guillermo de Torre en *Revista de Occidente*, a propósito del libro de José R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España*. Marra ha respondido en *Ínsula* con agudeza, honradez y precisión. Y con justo denuedo a las gratuitas imputaciones de Guillermo de Torre cuando acusa a Marra de prestarse «dócilmente a adoptar fórmulas y consignas mostrencas». Como dice muy bien Marra, Guillermo de Torre se muestra como «un buen liberal español, a condición de que los demás estén de acuerdo con él».

He seguido con atención la labor de información y crítica de Marra en estos últimos años. Me parece no haber estado siempre de acuerdo con sus criterios. Pero es indudable su seriedad y bien organizado esfuerzo. Lo que tenía que haber empezado por reconocer Guillermo de Torre. Pero él prefiere hablar de sus cosas con pretexto del libro, moda ésta que en crítica teatral o de libros se ha extendido bastante. No es este el lugar –y el libro, por otra parte, ha sido comentado en estas páginas– de opinar en lo que Marra acierta o en lo que desacierta en su trabajo. Acierto ya es haberlo emprendido y realizado. El que «marra» enteramente es Guillermo de Torre (Santos 1963).

La sentencia del crítico literario Dámaso Santos a propósito de la polémica sobre *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, de José Ramón Marra-López, es, por tanto, inequívoca: «El que “marra” enteramente es Guillermo de Torre».

Epílogo

Mi impresión es que esta polémica entre M-L y Torre refleja un profundo desencuentro generacional, un diálogo imposible entre un maduro y prestigioso crítico literario y un joven crítico antifranquista en la España de 1963. Guillermo de Torre, crítico literario pretendidamente «apolítico», ajeno a la vida cotidiana de la Resistencia antifranquista española desde su autoexilio bonaerense, parece incapaz de «situarse» y entender las dificultades de formación intelectual que plantea el contexto histórico y político de la España franquista de los años cincuenta y sesenta a un joven crítico literario de 27 años como M-L, portavoz de una juventud antifranquista que ya había conocido la cárcel y la censura y que sostenía unas convicciones realistas en literatura, arma estética de su Resistencia.

Resulta muy revelador en este sentido que M-L sea uno de los firmantes de «Un documento de intelectuales de Madrid en solidaridad con los de Barcelona» (Anónimo 1961), fechado en la «Ciudad Universitaria de Madrid, Mayo de 1961» y dirigido al Rector de la Universidad de Barcelona contra las sanciones a estudiantes catalanes, documento firmado entre otros por Ignacio Aldecoa, Antonio Buero Vallejo, Jorge Campos, Enrique Canito, Julio Diamante, Antonio Ferres, Ángela Figuera Aymerich, José Luis Gallego, Vicente Gaos, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Lauro Olmo, José María de Quinto, Dionisio Ridruejo y Alfonso Sastre, es decir, por una nómina en la que predominan los escritores «realistas» de realismos varios, «sociales» o no.

Y, si acaso alcanzaba a comprenderlas, las rechazaba como «extraliterarias» desde su supuesta «seráfica pureza literaria». Por el contrario, Torre reivindicaba un vanguardismo deshumanizado que la juventud de la generación de

Marra-López, la generación del «realismo social», rechazaba tanto estética como políticamente.

Sin embargo, esta polémica tiene también un trasfondo político que conviene iluminar para interpretar con rigor una significación que Torre llamaría «extraliteraria», pero que resulta ser claramente política y bien política. En rigor, el pretendido apoliticismo del crítico literario Guillermo de Torre era más que relativo y él mismo, en carta a Castellet fechada en Buenos Aires el 29 de noviembre de 1957, reconocía ese peligro, puesto que, «aunque yo solo ocasionalmente aborde ideas políticas, en cualquier escrito pueden saltar de pronto insinuaciones o implicaciones de varia índole» (Vauthier 2021: 235).

Ciertamente, el «liberal» y anticomunista Torre era intransigente con las convicciones realistas de M-L por su rechazo radical del realismo social, estética defendida entonces por el Partido Comunista de España (Aznar Soler 2021b). El *Boletín del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes*, Congreso que iba a celebrarse en la Universidad de Madrid, fue prohibido en noviembre de 1955 por la censura franquista y la minoría de estudiantes comunistas que lo impulsó (Julio Diamante, Jesús López Pacheco, Enrique Múgica, entre otros, con la sombra alargada de Federico Sánchez-Jorge Semprún al fondo) defendía la estética del realismo social (Aznar Soler 2021a). Una convicción estética compartida también por el joven socialista M-L, para quien ser liberal, como Torre, era ya insuficiente en aquella España de la dictadura militar franquista, tal y como hemos visto que M-L le confesaba a Sender en una carta fechada en «Madrid, 23 de Noviembre de 1959»: «Como otros muchos, *tomé postura* (perdone la frase), y me acerqué al socialismo, sin saber demasiado qué era en realidad, sin rigor, pero sabiendo íntimamente, intuyendo, que siendo liberal, el liberalismo como partido era insuficiente» (Aznar Soler 2024: 98).

Por el contrario, el Congreso por la Libertad de la Cultura, financiado como hemos dicho por la CIA norteamericana, sostenía una Cruzada estética anticomunista contra el realismo en general, «socialista» en la Unión Soviética y meramente «social» en España por razones obvias de censura franquista, y Guillermo de Torre no era en absoluto ajeno a esta guerra fría literaria.

En efecto, Domingo Ródenas de Moya explica la temprana y estrecha vinculación de Torre con el CLC:

Torre había entrado en contacto con el Congreso por la Libertad de la Cultura, fundado en junio de 1950 en Berlín y que iba a ser el gran submarino de los Estados Unidos contra la penetración del comunismo en la esfera cultural de Occidente.

A Guillermo el «Manifiesto a los hombres libres» aprobado en Berlín no podía parecerle mejor. [...] En primavera recibió una invitación para asistir en el *foyer* del Théâtre des Champs Elysées a la presentación del programa

literario del Congreso. [...] Entre los presidentes de honor del Congreso estaba Salvador de Madariaga. [...]

Guillermo había colaborado desde el sexto número en *Cuadernos*, la revista del Congreso que dirigía desde 1953 Julián Gorkin, amigo de Andrade y excomunista como él. [...] Pero aún iba a compartir con él algo más, porque en 1956 se creó en Buenos Aires la Asociación Argentina del Congreso con un comité directivo presidido por Roberto F. Giusti en el que Romero era vicepresidente –con Victoria Ocampo– y Guillermo actuaba como secretario. [...]

Guillermo mantendría sus artículos en *Cuadernos* hasta el cierre de la revista en 1965, en estrecho contacto con Gorkin y, desde 1963, también con Germán Arciniegas cuando este lo sucedió como director e imprimió un giro latinoamericanista –y casi colombiano– que contrarió a no pocos (Ródenas de Moya 2023: 255-260).

Por tanto, el artículo-reseña de Torre sobre el libro de M-L no era políticamente inocente ni puramente «literario», sino que se insertaba en una operación de acoso y derribo del realismo social en España, campaña perfectamente orquestada por el CLC con la complicidad de muchos escritores e intelectuales antifranquistas, desde José Luis Aranguren al exiliado Salvador de Madariaga.

José María Castellet, teórico del realismo social que él llamó «realismo 'histórico'», «una propuesta que había tenido su evangelio en la antología *Veinte años de poesía española*» (Amat 2009: 9), fue elogiada por Torre en una carta al crítico catalán fechada en Buenos Aires el 1 de octubre de 1960 por reivindicar «el punto de vista histórico-cultural»:

Por lo demás, ya era hora de que en ese medio monopolizado por el «escapismo» de lo formal y por el encaje de bolillos de la estilística, alguien como usted reivindicara los derechos historicistas, el punto de vista histórico-cultural, que no aísla la poesía, la literatura en general, de sus circunstancias, y antes al contrario, aciata a integrarlas en un conjunto válido, único iluminador. [...]

Le repito una vez más que su Antología me ha interesado enormemente: es nuevo, es fértil en sugerencias como pocos otros (Vauthier 2021: 239-241).

En definitiva, resulta paradójico que el libro de M-L, escrito gracias a una beca concedida por el Congreso por la Libertad de la Cultura, constituyera una defensa estética del realismo social, impulsado entonces por el Partido Comunista de España (Aznar Soler 2021a y 2021b). Por su parte, Torre, que escribía en Buenos Aires con total libertad, sin la censura franquista que padecía en Madrid el insiliado M-L, era el secretario de la Asociación Argentina de dicho Congreso y se definió como un radical «lector disidente» del libro escrito por un joven autor socialista que defendía abiertamente, aunque no de manera acrítica, la estética del realismo social, la estética entonces de la Resistencia

literaria antifranquista. Por cierto, la lectura de este libro suscitó también la protesta de Salvador de Madariaga –no olvidemos que uno de los presidentes de honor del Congreso por la Libertad de la Cultura–, «indignado con las críticas del autor a su obra», como expresa en una carta a Pierre Emmanuel fechada el 25 de enero de 1963: «Malencontreuse coïncidence que cette estimation si chargée de sentiments subjectifs paraisse sous les auspices et avec l'appui du Congrès.. [...] En su respuesta, de 28 de enero, Emmanuel le contestó que el Comité de Madrid tenía absoluta autonomía en la elección de libros a publicar» (Glondys, 2012; 307, nota 116).

Sin embargo, desde la perspectiva privilegiada que nos confiere el presente, Guillermo de Torre tenía la razón literaria, porque era necesario que la narrativa española de los años sesenta fuese más allá del realismo social. Porque, así como las guerras las ganan las armas y no las letras, la literatura que se plantea transformar la realidad suele acabar en fracaso. En un ensayo autocrítico titulado «Literatura y eutanasia» de su libro *El furgón de cola*, Juan Goytisolo iba a realizar en 1967 un balance de la narrativa de la «generación del medio siglo» en la que él mismo se incluía, «un grupo inconformista y a menudo rebelde, fuertemente influido por la ideología marxista» (Goytisolo 1967: 49), cuyo fracaso estético lo explicaba con estas palabras: «Nuestra acepción del compromiso nos llevaba (*dura lex, sed lex*) a escribir obras en serie, nos condenaba a la rutina del realismo fotográfico» (Goytisolo 1967: 52). El escritor, en este breve ensayo, iba a ponerse a sí mismo y a los novelistas de su «generación del medio siglo» los puntos sobre las íes al reconocer que habían sido víctimas de «una generalizada confusión entre política y literatura, entre compromiso político y compromiso literario» y que, por tanto, habían cometido errores, por ejemplo el de «confundir la eficacia política con la eficacia artística» (Goytisolo 1967: 50):

Nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra (Goytisolo 1967: 52).

La novela del realismo social de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo XX no consiguió derribar a la dictadura militar franquista y fracasó por tanto en su objetivo político, un fracaso que la mayoría de los novelistas sociales acabaron por asumir en la práctica de su propia obra literaria, por ejemplo Juan Goytisolo con la publicación en 1966 de su novela *Señas de identidad*, tal y como Santos Sanz Villanueva demuestra en un valioso libro reciente.

Castellet, el teórico más influyente de su generación «realista» desde la publicación de *La hora del lector* (Castellet 1957), cuyos cambios de criterio y contradicciones conviene resaltar (Vauthier 2021), afirmaba en 1963 que la narrativa española última del interior se caracterizaba por «una progresiva voluntad de realismo en los novelistas que se traduce en una tímida forma de realismo crítico, primero, para pasar después a un intento de realismo histórico, ya avanzada la década de los cincuenta» (Castellet 1963: 291). Estos novelistas, por tanto,

se adhieren [...] a una literatura testimonial, comprometida, realista. Es curioso observar, a este respecto, qué pocas obras evasivas, de imaginación pura, de preocupación esencialmente esteticista, encontraremos entre el medio centenar de libros que llevan ya publicados esos jóvenes novelistas. En su mayor parte tratan de la situación rural española, de los problemas del trabajo industrial, de las grandes aglomeraciones urbanas, de las migraciones interiores, de las tensiones generacionales y de clase, del inmovilismo de la vida provincial [sic], etc. (Castellet 1963: 294).

Sin embargo, en 1972, ya publicada su antología poética *Nueve novísimos poetas españoles* por la barcelonesa Barral Editores en 1970, declaraba este «movimiento» generacional del realismo social, crítico o histórico, como ya difunto:

El realismo crítico ha existido siempre; la literatura social es un movimiento concreto y determinado que surge de una generación, la nuestra, y que tiene su origen extraliterario en el fracasado congreso de escritores del año 1956 [sic]; movimiento también relacionado con la politización de la Universidad a partir de febrero del 56; en este momento comienza la literatura social, movimiento de vida corta y efímera (Castellet 1972: 14-15).

En este sentido, resulta tan revelador como irónico que del 14 al 20 de octubre de ese mismo año 1963, justo al tiempo que sucedía esta polémica entre M-L y Torre, se celebrara en Madrid, auspiciado por el CLC, un Seminario Internacional, bajo el patrocinio del Club de Amigos de la UNESCO y del Instituto Francés de Madrid, con el título de «Realismo y realidad en la literatura contemporánea» (Amat 2009), al que Santos Sanz Villanueva dedica el capítulo octavo de su libro con el título de «Un paso decisivo hacia el desmantelamiento. Madrid, otoño, 1963», es decir, hacia el desmantelamiento precisamente del realismo social en la literatura española (Sanz Villanueva 2024: 144-165).

Un Seminario Internacional en el que José María Castellet fue uno de los cinco ponentes con sus «Cuatro notas para un coloquio sobre realismo», comentadas a continuación por la escritora norteamericana Mary Mac Carthy. Un texto que Laureano Bonet editó en el número 77 (2011) de la revista *Barcarola*, precedido por un artículo suyo titulado «Auge y declive de la

literatura social: un texto inédito de José María Castellet». El escritor austriaco Manès Sperber, vinculado al CLC, es autor de un informe en el que, tras conversar con algunos de los novelistas españoles antes del Seminario, escribió que «le réalisme socialiste continue à être considéré par les écrivains de gauche et d'extrême gauche comme le seul esthétique qui suit éthiquement justifiée et politiquement efficace dans la lutte antifranquiste» (Amat 2009: 20). Sperber, quien constataba que «l'intellectuel espagnol d'aujourd'hui, très naturellement antifranquiste, voit dans le renversement du régime la tâche la plus urgente» (Amat 2009: 22), caracterizó a Castellet como un «marxiste-réaliste», un «compañero de viaje» de los comunistas, y fue muy crítico con su intervención:

En vérité, il s'agissait des thèses de Brecht et de Lukács avec toutes leurs contradictions et avec les interprétations du lukacisme changeant, répandues par L. Goldmann en France. Le rapporteur, José María Castellet, sans doute un fellow-traveller, ne défendait d'ailleurs pas le jdanovisme ni ses produits littéraires; il exprimait la confusion caractéristique de ces intellectuels qui ne connaissant guère les oeuvres du marxisme, leur préférèrent les écrits de certains épigones» (Amat 2009: 21).

Por su parte, Mary McCarthy, en una carta a Hannah Arendt sobre los novelistas españoles asistentes al Seminario, escribía: «Algunos jóvenes eran muy simpáticos, conmovedores y provincianos. Para ellos la literatura moderna se resume en un combate entre el realismo socialista y el *nouveau roman*. Lukács, aprendido a través de Lucien Goldmann, era su Tomás de Aquino, y sus discursos fueron sumamente escolásticos» (Amat 2009: 21). Ciertamente, para la antigua comunista y entonces ya anticomunista Mary McCarthy «la retórica de Castellet, que hacía inseparable literatura y política, sonaba a música olvidada, a la de los discursos de sus años universitarios comprometidos con el comunismo» (Amat 2009: 21):

El realismo socialista había sido promocionado no como promoción de cultura estalinista, sino como arma arrojada contra el régimen. Cosa distinta es si aquella era una buena estrategia. Porque fue precisamente la utilidad política de aquella estética lo que, al menos para Castellet, empezaría a agrietarse definitivamente a partir de aquel Coloquio (Amat 2009: 22).

Luis Martín Santos, quien había publicado el año anterior en la editorial barcelonesa Seix Barral su extraordinaria novela *Tiempo de silencio*, es autor de una crónica de este Seminario Internacional que apareció en *Preuves*, revista que se editaba en París y que era uno de los órganos de expresión del Congreso por la Libertad de la Cultura. En esta crónica Martín Santos acertaba a situar el debate estético en el contexto político de la dictadura militar franquista:

«La confrontation ne se produit donc pas entre écrivains libres et dogmatiques (ou, en d'autres termes, entre une avant-garde et de réalistes socialistes) mais entre des écrivains libres et d'autres qui aspirent désespérément à la liberté» (Amat 2009: 22).

En cualquier caso, los tiempos literarios estaban cambiando y José-Carlos Mainer constituye un perfecto ejemplo generacional de este «desmantelamiento» del realismo social. En efecto, Mainer tenía en 1963 diecinueve años y en 1965, gracias a José Luis Cano, vinculado también al Comité español del CLC, empezó a colaborar en la revista *Ínsula*. En una carta a Aub fechada en Zaragoza el 9 de octubre de 1966, el joven Mainer expresaba su convicción generacional de que, cansados del realismo social dominante en la literatura española de los años cincuenta y sesenta, sus nuevos intereses se centraban en los también jóvenes y «fascinantes» escritores latinoamericanos de lo que pronto se llamaría «el boom», en «la lectura asidua de Borges, de Cortázar y otros escritores porteños que son mi verdadero hobby literario». Fascinación por los nuevos escritores latinoamericanos, pero también por los menos jóvenes escritores de nuestro exilio republicano de 1939:

A la gente de mi edad –yo tenía veintidós años cuando lo escribí– nos empezaba a cansar la literatura realista y compungida de nuestros hermanos mayores, nos fascinaban los nuevos escritores latinoamericanos y empezábamos también a descubrir a aquellos escritores del exilio que se convirtieron en nuestros referentes perdidos (Mainer 2009: 103).

En su segunda carta a Aub, fechada en Zaragoza el 17 de marzo de 1967, el joven Mainer reafirmaba su cansancio y hartazgo del realismo social en la literatura española y reiteraba su interés por «la literatura americana» y por la narrativa de nuestro exilio republicano de 1939:

Quizá a Vd. le parezca exagerado y «juvenil» todo esto, pero últimamente hasta la literatura española que se cuece aquí me parece pobre y falsa. Seguramente lo es. ¿Qué hacen nuestras promociones «sociales» de novelistas del 50 –empeñados en la tarea de poetizar horteras y braceros– comparados con el hecho de que hoy en México escriben Fuentes, Rulfo, Arreola o Benítez; en Perú, Vargas Llosa; en Argentina, Cortázar, Sábato, Marechal, Murena, etc.? En España somos ya varios los que nos hemos «pasado» a la literatura americana y, cosa nada rara, a la novela del exilio en la que, salvo dos o tres excepciones, están –me parece– nuestros primeros novelistas (Aznar Soler 2025a: 357).

Bibliografía citada

AMAT, Jordi (2009), «Grietas del realismo social. El Coloquio sobre Realidad y Realismo en la Literatura contemporánea (1963)». *Ínsula*, 755 (noviembre), pp. 19-22.

- ANÓNIMO (1961), «Un documento de intelectuales de Madrid en solidaridad con los de Barcelona». *España Popular*, México, 908 (15 de julio), p. 5.
- AUB, Max (2004), *Discurso de la novela española contemporánea*. Segorbe, Fundación Max Aub.
- AYALA, Francisco (1988), *Recuerdos y olvidos*. 1. *Del paraíso al destierro*. 2. *El exilio*. 3. *Retornos*. Madrid, Alianza Editorial.
- AZNAR SOLER, Manuel (2021a), *La Resistencia silenciada. Historia del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes y edición facsímil de su Boletín (Madrid, 1954-1955)*. Madrid, Ediciones Ulises.
- AZNAR SOLER, Manuel (2021b), *El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1978). Once estudios sobre escritores, intelectuales y política*. Sevilla, Atrapasueños.
- AZNAR SOLER, Manuel (2024a), «Exilio e insilio: dos cartas inéditas de José Ramón Marra-López a Ramón J. Sender (1959-1960)». *Sansueña*, 6, pp. 94-104.
- AZNAR SOLER, Manuel (2024b), «Narrativa española fuera de España (1963): el epistolario Max Aub-José Ramón Marra-López». *Artífara*, Turín, 24.2, pp. 633-650.
- AZNAR SOLER, Manuel (2025a), «Las colaboraciones de José-Carlos Mainer en la revista *Ínsula* sobre la literatura del exilio republicano de 1939 (1965-1975)», en José-Carlos Mainer, *Textos vivos: notas de un reencuentro*. Sevilla, Renacimiento, pp. 339-386.
- AZNAR SOLER, Manuel (2025b), «La recepción crítica de *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, de José Ramón Marra-López, en la España franquista de 1963», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, en prensa.
- AZNAR SOLER, Manuel (2025c), «José-Ramón Marra-López, crítico literario de la narrativa del realismo social en la España franquista», en prensa.
- AZNAR SOLER, Manuel (2025d), «Exilio e insilio: realismo socialista y realismo social en la literatura española de posguerra», en prensa.
- CANO, José Luis (1962), «Charlas en *Ínsula*. Guillermo de Torre». *Ínsula*, 193 (diciembre), p. 3.
- CANO, José Luis (1963), «Un panorama de la novela española en el exilio». *Ínsula*, 194 (enero), pp. 8-9.
- CASTELLET, José María (1957), *La hora del lector*. Barcelona, Seix-Barral.
- CASTELLET, José María (1963), «Veinte años de novela española. Cuadernos Americanos», México, XXII, 1 (enero-febrero), pp. 290-295.
- CASTELLET, José María (1972), «Mesa redonda. La literatura social». *Camp de l'Arpa*, 1 (mayo), pp. 14-18.
- GLONDYS, Olga (2012), *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por las Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid, CSIC.
- GOYTISOLO, Juan, «Para una literatura nacional popular»: *Ínsula*, 149 (enero de 1959), p. 6.

- GOYTISOLO, Juan, (1967), «Literatura y eutanasia», en *El furgón de cola*. París, Ruedo Ibérico, pp. 46-58.
- LARRAZ, Fernando (2011), «Narrativa española fuera de España (1963), de José Ramón Marra-López». *Laberintos* 13, pp. 69-90.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (2020), «La poesía del exilio republicano y la censura (1939-1966): reflexiones en torno a *Poesía española fuera de España: antología* (1965)» de José R. Marra-López». *Ínsula*, 879 (marzo), pp. 32-35.
- MAINER, José-Carlos (2009), «Tres cartas de Max Aub». *El Correo de Euclides*, 4, pp. 103-106.
- MAINER, José-Carlos (2025), «El lento regreso. Textos y contextos de la colección «El Puente» (1963-1969)», en *Textos vivos: notas de un reencuentro*, edición, epílogo y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla, Renacimiento, pp. 139-161 (primera edición: en AAVV, *El exilio literario español de 1939*. Sant Cugat del Vallès, 1998, I, pp. 395-415).
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1960), Carta a Guillermo de Torre, conservada en el Archivo personal de Guillermo de Torre, que puede consultarse en la Sala Cervantes de la BN, signatura MSS/228277.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1961), «Ángel M.^a de Lera: *Los olvidados*». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 50 (julio), pp. 89-90.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1962), «Guillermo de Torre, escritor hispánico». *Ínsula* 186 (mayo), p. 10.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963a), «Precisiones a una crítica de Guillermo de Torre». *Ínsula*, 202 (septiembre), p. 4.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963b), *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid, Guadarrama.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2013), «Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria», en *De la aventura al orden*. Madrid, Fundación Banco Santander, pp. IX-LXI.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2023), *El orden del azar: Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona, Anagrama.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2024), «El compromiso de la responsabilidad en Guillermo de Torre», en AAVV, *Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos autonomía, «engagement», responsabilidad*. Iberomericana-Vervuert, pp. 153-173.
- SANTOS, Dámaso (1962), *Generaciones juntas*. Madrid, Bullón.
- SANTOS, Dámaso (1963), «Marra acierta: de Torre “marra”». *La Estafeta Literaria*, 276 (12 de octubre), p. 2.
- SANTOS, Dámaso (1987), *De la turba gentil y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*. Barcelona, Planeta.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2024), *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*. Madrid, Punto de Vista Editores.

- TORRE, Guillermo de (1951), *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Losada.
- TORRE, Guillermo de (1959), «Los puntos sobre algunas “íes” novelísticas». *Ínsula*, 150 (mayo), p. 1.
- TORRE, Guillermo de (1961), *El fiel de la balanza*. Madrid, Taurus, 1961, pp. 69-82.
- TORRE, Guillermo de (1962), *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*. Barcelona, Seix-Barral.
- TORRE, Guillermo de (1963a), «Hacia un más allá del realismo novelesco». *Revista de Occidente* (segunda época), II, (julio-agosto-septiembre), pp. 106-114.
- TORRE, Guillermo de (1963b), «Respuesta a J. R. Marra-López», *Ínsula*, 204 (noviembre), p. 3.
- TORRE, Guillermo de (1966), *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Losada.
- TORRE, Guillermo de (2013), *De la aventura al orden*, Madrid, Fundación Banco Santander.
- TORRE, Guillermo de (2022), *Max Aub-Guillermo de Torre, Epistolario, 1944-1968*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- VAUTHIER, Bénédicte (2021), «A deshora, 1956-1963: «literatura responsable» y engagement. Seguido del epistolario G. de Torre-J. M. Castellet», en AAVV, *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid, Iberomericana-Vervuert, pp. 211-250.

Acercamiento al archivo epistolar de Tomás Segovia y sus conexiones con la España peninsular

An approach to the epistolary archive of Tomás Segovia and his connections with mainland Spain

Nuria DE ORDUÑA FERNÁNDEZ

Autoría:

Nuria de Orduña Fernández
Universidad Alfonso X el Sabio, España
ndeorfer@uax.es
<https://orcid.org/0000-0002-3416-6872>

Citación:

DE ORDUÑA FERNÁNDEZ, Nuria (2026). «Acercamiento al archivo epistolar de Tomás Segovia y sus conexiones con la España peninsular», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 271-288. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29828>

Fecha de recepción: 01/04/2025

Fecha de aceptación: 10/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Nuria de Orduña Fernández

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

El objetivo de este artículo es proponer un breve acercamiento a los epistolarios de Tomás Segovia, inéditos hasta el momento. Para ello se ha consultado su archivo personal depositado en México. De esta forma, se expone una visión general de la documentación y se hace una propuesta inicial de clasificación del epistolario, a través de los destinatarios y periodos. El análisis de las cartas confirma una vez más la presencia central del autor en el campo literario latinoamericano y los lazos de amistad con autores como Ángel Rama, Ida Vitale, Antonio Alatorre o Carlos Fuentes, además de su vinculación con el grupo del medio siglo mexicano y revela información relevante sobre los proyectos editoriales que desarrollaron conjuntamente. Además, este epistolario muestra la relación que Segovia sostuvo con algunos escritores del exilio republicano español de 1939. Por último, este trabajo se detiene con especial atención en analizar la correspondencia que mantuvo el autor a partir de los años sesenta con el campo cultural del interior de la Península. Esta correspondencia permite describir, por un lado, las redes de conexión que se fueron tejiendo y, por el otro lado, explica cómo se produjo el proceso de incorporación del autor a la literatura española.

Palabras clave: Tomás Segovia; historiografía literaria; exilio español republicano de 1939;

epistolarios; escritores hispanomexicanos; literatura latinoamericana; literatura española; siglo XX.

Abstract

The aim of this article is to offer a brief approach to the letters of Tomás Segovia, unpublished until now. To that end, his personal archive deposited in Mexico has been consulted. In this way, a general overview of the documentation is presented, and an initial proposal for the classification of the letters is offered, according to their recipients and periods. The analysis of the letters further confirms the author's central presence in the Latin American literary field and his ties of friendship with authors such as Ángel Rama, Ida Vitale, Antonio Alatorre, and Carlos Fuentes, as well as his involvement with the Mexican «medio siglo» group and reveals relevant information about editorial projects they developed together. Furthermore, this collection of letters shows the relationship Segovia maintained with some writers of the 1939 Spanish Republican exile. Finally, the article pays special attention to the correspondence Segovia kept from the 1960s onwards with the cultural sphere of the Spanish mainland. This correspondence makes it possible to describe, on the one hand, the networks of connection that were woven, and on the other, explains how the process of the author's incorporation into Spanish literature took place.

Keywords: Tomás Segovia; literary historiography; Spanish Republican exile of 1939; letters; Hispanomexicanos; Latin American literature; Spanish literature; 20th century.

Introducción

En los últimos años el interés por los epistolarios como fuente documental se ha incrementado consustancialmente, como demuestran la publicación de numerosos epistolarios o de investigaciones sobre ellos. En este contexto, se han publicado diversos trabajos que tienen como objeto de estudio la correspondencia que mantuvieron los escritores del exilio español republicano de 1939. Entre todo ellos destaca *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939* editado por Francisca Montiel Rayo. Respecto a las publicaciones específicas del género, se puede mencionar el epistolario entre Pedro Salinas y Jorge Guillén que se publicó en la colección de la Residencia de Estudiantes (2016) o, unos años antes, pero en la misma colección, el de Luis Cernuda a cargo del crítico y especialista en la obra del poeta sevillano, James Arthur Valender (2003). Tenemos también epistolarios de autores más nutridos, como sería el de Max Aub, cuya correspondencia se ha ido publicando de manera constante por distintas entidades, fundamentalmente gracias a la excelente labor de la Fundación Max Aub y de la Editorial Renacimiento. Sería un estudio en sí mismo hacer un recorrido

por todas las publicaciones que recogen parte de este desbordante epistolario. Citaremos aquí solo algunas de las más recientes, como la correspondencia que mantuvieron Max Aub y Guillermo de Torre, con edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler (2022), el epistolario con Dioniso Ridruejo, publicado por el Instituto Cervantes y con un estudio de Domingo Ródenas de Moya (2019), el *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre* (2015) o la correspondencia cruzada entre *María Teresa León, Rafael Alberti, Max Aub. La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito 1953 a 1972* (2023). Conviene destacar asimismo uno de los últimos epistolarios publicados en estos años entre exiliados y que recoge las conversaciones entre María Zambrano y Ferrater Mora (2022), publicado por la editorial Renacimiento.

Pero, en contraposición a estas numerosas publicaciones que se centran en recoger la correspondencia personal de los exiliados de primera generación, el interés por los epistolarios de los escritores hispanomexicanos, miembros de la llamada segunda generación del exilio, ha sido prácticamente nula hasta ahora. La dificultad de acceder a los archivos personales, bien porque se hallan desperdigados en archivos familiares, porque se han destruido o perdido, como habría ocurrido con los archivos de Luis Rius y de Arturo Souto, explicaría solo en parte este vacío. A diferencia de los archivos de algunos autores de nuestro exilio, cuyos legajos regresaron y se depositaron en fundaciones o instituciones españolas, como la Fundación María Zambrano, Fundación Max Aub, Fundación Francisco Ayala, Fundación León Felipe o Fundación Manuel Andújar, este regreso no se ha producido con los escritores hispanomexicanos. Los pocos archivos que se conservan de ellos han permanecido, como es lógico por otra parte, en los países en donde establecieron sus raíces, como los de Tomás Segovia depositados en El Colegio de México, institución a la que estuvo vinculado el poeta¹.

La cuestión que nos interesa aquí es que, por unos motivos o por otros, apenas tenemos estudios que aborden la correspondencia personal y familiar de estos autores. Así pues, se celebra con cierto entusiasmo y curiosidad la publicación de un estudio reciente que analiza y rescata la correspondencia entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes (Díaz Ventas, 2023), que se incluye en el libro colectivo *El valor de las cartas en el tiempo: sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*.

1. El archivo personal de Tomás Segovia se depositó en su totalidad en El Colegio de México en el año 2012. Desde entonces se encuentra en proceso de catalogación por lo que no se puede acceder a la totalidad de los fondos.

Sin embargo, en lo que respecta a Tomás Segovia la totalidad de su correspondencia permanece inédita² y, lo que es aún peor, apenas hay información sobre su existencia, a excepción del análisis de su correspondencia con Jaime Gil de Biedma, publicado en el volumen *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior* (de Orduña, 2021), de las cartas que Eugenia Houvenaghel menciona en su artículo sobre la red latinoamericana de Rosa Chacel con Inés Arredondo y Tomás Segovia (2024) y una carta de Tomás Segovia a Santiago Genovés que José María Espinasa publica y analiza en *La Jornada Semanal* (2021).

Dentro de este muestrario es necesario mencionar la publicación de dos volúmenes que recogieron, cada uno de ellos, la correspondencia de Tomás Segovia con Ramón Gaya y con Octavio Paz, respectivamente. El primero, *Cartas a sus amigos* (2016), incluía las cartas que Ramón Gaya dirigió, como indica su título, a varios amigos suyos, y por ese motivo se publicaban las que escribió a Tomás Segovia, aunque no las de Segovia a Gaya; y el segundo de ellos, *Cartas a Tomás Segovia* (2008), recogía la abundante correspondencia de Octavio Paz a Segovia, pero dejaba fuera de la cadena epistolar las enviadas por Segovia, una exclusión que no esperaba, según palabras de su última pareja María Luisa Capella. En cualquier caso, ambos libros presentan un acercamiento parcial e incompleto de dicha comunicación y no precisamente porque no existan esas cartas.

Por lo tanto, este trabajo propone, primero, una descripción aproximada de los epistolarios completos de Tomás Segovia³, a expensas de completarlo con los numerosos epistolarios de vuelta. Informar de su contenido a través de una descripción panorámica de los documentos depositados y establecer a su vez una posible propuesta de clasificación. Así se divide, por un lado, entre la correspondencia con los autores latinoamericanos y mexicanos y, por el otro lado, con el exilio e hispanomexicanos. Además, se analiza con mayor atención la correspondencia que mantuvo con escritores e intelectuales del interior, la cual nos permite rastrear las redes de contacto de Tomás Segovia en España y las conexiones editoriales que se produjeron entre ambos espacios, México-España. Para ello me centro solo en las cartas recibidas entre 1960 y 1980 y en

2. En la actualidad preparo el proceso de edición de los epistolarios de Tomás Segovia, por lo que esperamos que este vacío se subsane pronto. Todas las cartas mencionadas, salvo indicación contraria, se conservan en el Archivo personal de Tomás Segovia.

3. Quiero agradecer a María Luisa Capella, última compañera de Tomás Segovia, su disposición y la ayuda que me brindó en todo momento para poder consultar los archivos de Tomás Segovia.

especial en aquellas que le enviaron los críticos y escritores que introdujeron y difundieron su obra, como José Luis Cano, Marra-López o Joaquín Marco.

Aproximación general al epistolario. La relación con los escritores latinoamericanos

Tomás Segovia no fue un autor prolijo en su correspondencia ni fue especialmente constante, aunque en su archivo personal se encuentran más de mil cartas fechadas desde 1947 hasta aproximadamente el 2009, sin contar la correspondencia familiar. La mayoría son cartas que recibió Tomás Segovia, pero también, en casos concretos, el poeta guardó copia de aquellas misivas que enviaba él mismo, por lo que contamos prácticamente con la correspondencia de ida y vuelta de escritores como Octavio Paz, Ramón Gaya, Juan García Ponce o Antonio Alatorre, por citar solo algunos de los epistolarios más extensos.

Según los destinatarios, podemos establecer una clasificación en cartas con familiares, cartas amorosas, con colegas mexicanos y latinoamericanos, con sus coetáneos hispano-mexicanos, con los escritores del exilio y del interior y con escritores franceses e internacionales, entre otros muchos. En este trabajo se dejan fuera las cartas familiares y amorosas, no porque carezcan de interés, sino por un motivo de espacio; en esta clasificación estarían las cartas con la que fue su primera mujer, la escritora mexicana Inés Arredondo.

Entre la abundante nómina de corresponsales latinoamericanos y mexicanos destaca la correspondencia temprana con Alfonso Reyes, que se centra en asuntos administrativos relacionados con los primeros años de Tomás Segovia en El Colegio de México, como serían solicitudes de becas o la extinción de las mismas; muy abundante y especialmente interesante es la que mantuvo con Octavio Paz, que completaría la edición que se publicó en la editorial del FCE; con Juan Vicente Melo⁴, con Antonio Alatorre⁵, de la que hablaremos más adelante, con Juan García Ponce⁶, Carlos Fuentes⁷, una carta de Julio Cortázar⁸, donde despacha asuntos de la *Revista Mexicana de Literatura*, cinco cartas de Emir Rodríguez Monegal⁹ relacionadas con la revista *Nuevo Mundo*, de Ida Vitale¹⁰ en torno a asuntos de la revista *Marcha* junto a otros aspectos

4. Carta del 28 de marzo de 1959.

5. Cartas comprendidas entre el 11 de agosto de 1965 al 19 de junio de 1997.

6. Cartas comprendidas entre junio de 1963 y abril de 1996.

7. Cartas comprendidas entre el 7 de diciembre de 1966 al 22 de noviembre de 1968.

8. Carta del 29 de enero de 1959.

9. Cartas comprendidas entre el 8 de junio de 1967 y el 18 de febrero de 1970.

10. Cartas de 1974 depositadas en el Archivo personal de Tomás Segovia.

más personales o con Ángel Rama¹¹. Además, se conserva también una curiosa carta enviada por el líder del movimiento zapatista, el Subcomandante Marcos, desde las montañas del sureste mexicano¹². Evidentemente, el archivo contiene correspondencia con muchos otros autores mexicanos y latinoamericanos que, como es lógico, no podemos abordar en las limitaciones espaciales de este artículo, pero que son igualmente relevantes para comprender la obra y la figura de Tomás Segovia.

La correspondencia con los autores franceses resulta también bastante interesante. En ellas se abordan diversos asuntos en torno a las traducciones que realizó Tomás Segovia, pero también reflexiones sobre la teoría de la rima, la poética o asuntos menos elevados, como la gestión de envíos de trabajos para publicar en revistas mexicanas. Se deben mencionar las cartas de Albert Camus, con referencias directas a la obra de teatro de Tomás Segovia *Zamora bajo los astros*, en las que el escritor animaba a Tomás Segovia a traducir la obra al francés para poder estrenarla en Francia¹³. Cuatro cartas con Henri Meshonic, con el que mantuvo una intensa reflexión sobre la poesía y la métrica¹⁴. Otras misivas con autores franceses que conforman el epistolario serían las cuatro cartas del poeta y traductor Michel Butar¹⁵ o las seis de Jean-Marie Gustave Le Clézio, entre las que destaca una preciosa descripción del autor de Tepoztlán¹⁶. Resulta pertinente consignar también en estas páginas la ausencia de las cartas entre Segovia y Jacques Lacan, una correspondencia epistolar que reflejaba el proceso de traducción que llevó a cabo Segovia de los *Escritos* de Lacan y que el escritor mencionó en alguna ocasión, y que, según su testimonio, que recoge Elizabeth Roudinesco (1994) en el prólogo de la biografía que escribió sobre el psicoanalista francés, fue muy abundante y hermosa¹⁷.

De la correspondencia conservada con los hispanomexicanos, podemos citar la mantenida con Carlos Blanco Aguinaga, con Manuel Durán, Francisca Perujo, Roberto Ruiz y Ramón Xirau. En cuanto a los nombres del exilio español republicano destacarían una única carta con María Zambrano y con Francisco Giner de los Ríos; dos con Juan Ramón Jiménez; o el largo epistolario con Ramón Gaya, que supone la más abundante de todas ellas; además de otras epístolas con Manuel Andújar, Antonio Sánchez Barbudo, Concha de

11. Cartas comprendidas entre el 25 de abril de 1965 y el 24 de noviembre de 1982.

12. Carta del 12 de marzo de 1996.

13. Cartas del 22 de agosto de 1956 y del 24 de mayo de 1957.

14. Cartas comprendidas entre el 27 de octubre de 1979 y el 29 de mayo de 1982.

15. Cartas comprendidas entre el 15 de agosto de 1971 y el 29 de enero de 1972.

16. Cartas escritas entre el 8 de octubre de 1980 y el 20 de enero de 1983.

17. No obstante, sí se conservan las anotaciones y comentarios de Roudinesco a la traducción de Tomás Segovia sobre su libro en carta del 20 de mayo de 1994.

Albornoz o Jorge Guillén. Además, se halla también una serie de cartas con escritores coetáneos a Segovia del interior de España, cuyo análisis abordaré en las siguientes páginas.

Huelga decir que los temas tratados en las cartas son variados y que van desde la solicitud de una beca, colaboraciones para revistas y gestiones de publicaciones hasta cartas más personales dirigidas a amigos, de tono íntimo, donde se habla de encuentros fortuitos, viajes, pero también de los procesos de la escritura, de la visión de la literatura mexicana de esos años o del descubrimiento de un poema o de una reseña que motiva la correspondencia con algunos de sus maestros, como por ejemplo sucedió con Juan Ramón Jiménez. De la misma forma, la activa participación de Tomás Segovia en las revistas mexicanas de esos años –fue miembro del comité de redacción desde 1956 de la *Revista Mexicana de Literatura*, con Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en la dirección, y poco después ejercería como su director entre 1959-1963; ejerció la dirección de la Casa del Lago a principios de los años sesenta, o participó en el consejo de redacción de *Plural* en 1972 junto a Octavio Paz–, propició que mucha de esa correspondencia y contactos se iniciaran con la solicitud de colaboraciones y la petición de envíos de ejemplares de revistas.

En este contexto, las cartas más numerosas, las más extensas y personales son aquellas que mantuvo con sus amigos y colaboradores cercanos, como Antonio Alatorre, Octavio Paz, Juan García Ponce o Jorge Ibarguengoitia. Esta intensa correspondencia nos permite ver la evolución de las relaciones y los momentos de distanciamiento con algunos de ellos, algo que sucedería con el paso de los años debido a los cambios de intereses personales y a las diferencias ideológicas respecto a los conflictos políticos y sociales de aquellos años.

El crítico y lingüista Antonio Alatorre fue gran amigo de Tomás Segovia durante toda su vida. Con él compartió diversos proyectos editoriales, como fue la dirección durante el primer año de la *Revista Mexicana de Literatura*, pero también espacios de trabajo en El Colegio de México, donde ambos ejercieron de profesores. Su correspondencia se extiende durante casi treinta años, entre 1965 y 1997, aunque eso no significa que sea muy abundante. De hecho, tan solo tenemos veintiuna cartas en total, incluidas las de Segovia a Alatorre. En ellas se desprende la complicidad entre ambos, un espacio de intenso diálogo donde reflexionaron sobre la función poética y la escritura, compartieron el proceso de escritura de sus poemas o, simplemente, comentaban la actualidad literaria y cultural mexicana. Transcribo a continuación un extracto de una carta de Antonio Alatorre del 4 de diciembre de 1965 en la que Segovia comentaba la destitución del editor Arnaldo Orfila del Fondo de Cultura Económica:

Ya te habrán llegado las noticias de la destitución de Orfila. La conmoción que esto ha causado no parece ser de las superficiales. El Fondo va a convertirse en una cursilona y demagógica editorial oficial, y Orfila es ahora una especie de bandera. El proyecto de crear una nueva editorial, Siglo XXI, está cuajando con enorme rapidez. He pensado en el libro que te iba a publicar el Fondo. Si el contrato no está firmado aún, me temo que el señor Azuela no se interese por el asunto. Azuela además de ser un tonto conocido, debe de ser también un pillo. Sin embargo, me da cierta lástima: tiene contra él la antipatía de todos cuantos significan algo en México.

Esa amistad también la encontró en el grupo de la llamada generación del medio siglo mexicano. Un grupo de escritores y escritoras que se fue formando en torno a la figura de Tomás Segovia y de la *Revista Mexicana de Literatura* —en el que se encuentran Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce...— y fundamentales en la historia literaria de México, pues a partir de una apertura mayor y de un cosmopolitismo con el que dieron a conocer e introdujeron los grandes nombres de la literatura internacional, con ellos cambiaría la forma de hacer crítica y de escribir en la literatura mexicana. En una carta fechada el 8 de octubre de 1963, Jorge Ibarguengoitia reconocía el impulso que había supuesto Segovia para una de sus novelas y la necesidad de tenerle cerca en México:

El caso es, querido Tomás, que hace precisamente dos meses y días que terminé la novela, aquella, del general, del que ya te acordarás, que estuvo durmiendo el sueño del bendito no sé cuántos meses y que, por fin, en julio, encontrándome sin trabajo, porque de todos me habían corrido y con mil pesos en la bolsa, escribí a toda velocidad y terminé felizmente.

Lo que quiero decirte es que esa novela la escribí, en gran parte, nomás porque te gustó a ti y pude hacerlo, también en gran parte, gracias a unas indicaciones que me disté aquella mañana que fui a la Casa del Lago, de las que estoy seguro ya no te acuerdas. Así es que mucho te debo.

Según yo es una novela perfecta, aunque un poco demasiado corta, pues tiene nomás 120 páginas; pero no me da la gana agregarle ni una coma.

Pensaba mandártela junto con esta carta, pero ahora estoy en quiebra y tendré que esperar a principios del mes para hacerlo.

Te asombrará que te escriba desde California, pero estoy aquí dando unos cursos de todo lo que no sé, como por ejemplo gramática española, literatura española, sintaxis española, cocina española, baile español, etc. No me va mal.

¿Cómo estás? Yo creo que será bueno que regreses a México, que haces bastante falta.

Sorprende la correspondencia con Emir Rodríguez Monegal, director de la revista *Mundo Nuevo*, ya que nos permite especular con el lugar que pudo tener Tomás Segovia en los debates latinoamericanos de aquellos años y, en especial, en torno a la revista *Mundo Nuevo* y la querrela que dividió al campo intelectual

latinoamericano con motivo del caso Padilla. Según las cartas de Rodríguez Monegal, ambos se conocieron en París, seguramente en 1965 cuando Segovia residió allí durante un año, y esta correspondencia vincula a Tomás Segovia con la revista y sugiere posibles colaboraciones y contactos con el círculo cercano de Octavio Paz. De Guillermo Cabrera Infante se conservan dos cartas, datadas el 30 de noviembre de 1972 y el 19 de octubre de 1972. En la primera de ellas, el escritor cubano le agradecía el envío de la revista *Plural* y le felicitaba por el cuento que había publicado en la revista española *Papeles de son Armadans*. En la segunda de ellas, reflexionaba sobre los ecos de autores italianos en la obra segoviana, como Cesare Pavese o Giorgio Bassani.

Anotaciones sobre la correspondencia con los escritores del exilio y con los hispanomexicanos

La correspondencia con escritores exiliados no es muy abundante, pero llaman la atención algunas ausencias; por ejemplo, que no tengamos cartas con Max Aub, quien prácticamente se escribió con todo el mundo (no hemos encontrado ninguna carta ni en los archivos de la Fundación Max Aub ni en los de Tomás Segovia). Un motivo que puede explicar esta ausencia es que ambos autores compartieron durante muchos años el mismo espacio de residencia, por lo que la comunicación entre ellos no sería epistolar, pero aun así es extraño que no se conserve ninguna, más aún si tenemos en cuenta que fue Max Aub quien le puso en contacto en París con José Bergamín y con el círculo de Gallimard. Esta inexplicable falta de correspondencia podría deberse a que se perdiera en los trasvases y mudanzas de un lugar a otro en el caso de Tomás Segovia, pero no se entiende en el caso del propio Max Aub, quien guardó cuidadosamente cada copia que escribía. Por otra parte, Aub mantuvo correspondencia con otros miembros de la segunda generación del exilio, como fue el caso de Manuel Durán, quien le informaba de sus viajes por Europa como corresponsal de la *Revista Universidad* durante los años sesenta en que Aub ejerció como su director. Sin embargo, Segovia también colaboró en la revista en esos mismos años y realizó varios viajes a Europa, incluido el ya mencionado a París. Otro vacío significativo sería el de Rosa Chacel, cuya correspondencia no se encuentra en el archivo de Segovia. Esta ausencia es asimismo llamativa porque, tal y como ha estudiado Eugenia Houvenaghel (2024b), Tomás Segovia e Inés Arredondo formarían parte de su red de contactos en México y, por otra parte, Tomás Segovia mostró bastante interés por la obra de Chacel como demuestra la publicación de varios trabajos y reseñas sobre la misma.

De entre los exiliados más ilustres encontramos una carta a María Zambrano, pese a que en su carpeta se consignan dos, y cabe recordar que la malagueña

publicó en varias ocasiones en la *Revista Mexicana de Literatura*, por lo que se esperaría hallar una mayor cantidad de cartas. La primera de estas cartas está fechada en 1955 y la segunda en 1981 desde Ginebra, en la que la filósofa le escribe con motivo de un homenaje a Ramón Gaya, buen amigo de ambos que, tal y como recuerda ella, fue quien les dio a conocer. Las cartas de Sánchez Barbudo a Tomás Segovia están escritas durante los años cincuenta y en ellas hablaba de poesía, de amigos comunes por los que Sánchez Barbudo, entonces instalado en Estados Unidos, le preguntaba –Luis Cernuda, Juan Rejano, Alí Chumacero...–; además, aprovechaba para enviarle textos para la *Revista Mexicana de Literatura*, en la que Sánchez Barbudo ya había publicado en 1956 varios poemas –«La memoria quisiera», «Del transcurso», «El descaminado» y «A pique»– y donde terminó apareciendo el cuento «La retirada». En el archivo se encuentran también cinco cartas escritas por Tomás Segovia a Jorge Guillén entre 1968 y 1969. Unas cartas en las que intercambian opiniones sobre poesía y la admiración mutua que se tenían ambos, y en las que Segovia reconoce la influencia que había tenido *Cántico* en su propia obra.

Entre los escritores de su generación, disponemos de cuatro cartas de Carlos Blanco Aguinaga, la más antigua fechada el 8 de octubre de 1947 y la última del 19 de mayo de 1999. En ellas Blanco Aguinaga analiza la obra poética de Segovia, le envía poemas suyos y comparten asuntos sobre las revistas en las que colaboran. Con Manuel Durán, con quien mantuvo una extensa correspondencia y una conflictiva relación que fue desde la proximidad de los primeros años hasta el alejamiento posterior debido a pequeños –o grandes– desacuerdos y malentendidos que se produjeron en torno a la publicación de unos textos en la *Revista Mexicana de Literatura*, aunque pese a ello, continuaron escribiéndose desde 1950 hasta el año 2000. En los casos de otros dos hispanomexicanos como Roberto Ruiz y Francisca Perujo la correspondencia es bastante posterior y se limita a los años ochenta y noventa. De Francisca Perujo se conservan dos cartas escritas desde Milán, el 11 de febrero y el 25 de abril de 1980. En ambas le comentaba a Segovia aspectos sobre la antología que estaba preparando para la revista santanderina *Peñalabra. Pliegos de Poesía* y le animaba a participar en ella. En la segunda carta, escrita en un tono amistoso y personal, donde la autora se permitía comentar incluso sus problemas de salud, le insistía en la inmediatez de la publicación y le reclamaba su colaboración, ya que faltaban sus poemas y los de Carlos Blanco Aguinaga para terminar la antología, que tenía que entregar el 15 de mayo. Finalmente, apareció en el número de primavera verano de ese año con el título *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*, con un «Prefacio» de Francisco Giner de los Ríos y el «Epílogo. De raíces y trasplantes» de Perujo, reproduciendo varios poemas de Segovia.

No obstante, aunque mucha de la correspondencia mencionada hasta el momento destaca aspectos relacionados con publicaciones y proyectos, también encontramos cartas con mayor grado de intimidad, que nos permiten deducir las posiciones políticas y literarias de algunos de sus interlocutores. En ese sentido es interesante la relación con los otros miembros del «grupo hispanomexicano», como la carta que en febrero de 1964 José de la Colina les dirigió desde La Habana a Inés Arredondo y a Tomás Segovia. En ella se desahogaba y contaba el choque que le produjo la realidad de Cuba, donde se encontraba residiendo y escribiendo para varias publicaciones cinematográficas, como la revista *Revolución*, *Casa de las Américas* o *Cine Cubano*, dejando ver entrelíneas el desengaño y la crisis ideológica que provocó en él la experiencia de la revolución:

Para mí Cuba ha significado la eclosión de una crisis que subterráneamente venía ya trabajándose en México. Crisis moral y crisis literaria (por supuesto). Primero, el confrontamiento de una visión ideal, romántica (e infantil, me parece ahora) de la revolución con lo que es concretamente una revolución. El sacudimiento fue tan fuerte, que llegué a preguntarme si todo lo que durante mi vida creí que era mi ideología no había sido más que zumbido y furia, para decirlo a lo Falkner; si en el fondo yo no era más que un reaccionario autoengañado con una incoherente faramalla de ideas sobre la revuelta, la libertad absoluta, etcétera. Descubrí, por ejemplo, que añoraba muchas cosas de las dejadas atrás, que me refugiaba en una blanda nostalgia del pasado. Desde luego, me río de los problemas de quien era un hombre de izquierda en un país burgués o capitalista.

La correspondencia con el interior

La correspondencia de Tomás Segovia con el interior de la península comenzó en torno a los años 60 y se intensificó a partir de la década de los 70. Aun así, seguimos hablando de pocas cartas y no de muchos corresponsales, y centradas en su mayoría en asuntos editoriales, en mediaciones por intentar publicar sus obras y colaboraciones con revistas literarias y culturales en el interior. De hecho, a partir de 1978, en plena postdictadura y con el regreso de algunos autores de la segunda generación del exilio a España, la solicitud de obras y colaboraciones fueron bastante habituales en los medios del interior.

Pero, independientemente de los asuntos editoriales, encontramos también cartas más personales que nos permiten observar los lazos de amistad y de admiración mutua construidos a lo largo de ese periodo. Así, las primeras cartas fechadas con autores y críticos del interior corresponden a las de José Luis Cano, entre agosto de 1963 y diciembre de 1982, y una única carta de José Ramón Marra-López de septiembre de 1963, a la que acompaña, dentro de la

carpeta depositada en el archivo, una encuesta sobre poetas y poesías que debió enviar posteriormente, por lo que es posible que alguna carta se haya perdido. Al ser los primeros contactos epistolares que tenemos de Tomás Segovia con el interior y que, seguramente, fueron el escritor y el crítico peninsulares quienes propiciaron el conocimiento y difusión de sus primeras obras poéticas, creo conveniente detenerme en describir parte del tono y del contenido de estas cartas.

Así, la primera carta que José Luis Cano dirigió a Segovia, con membrete de la revista *Ínsula*, fue enviada a Montevideo, adonde el poeta acababa de llegar para trabajar en el servicio de Biblioteca y Documentación de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio. En ella Cano le informaba de la preparación de la segunda edición de la antología de la *Nueva Poesía Española* que había editado con anterioridad en Gredos y que, en esta ocasión, y le avanzaba su deseo de incluir poemas de Tomás Segovia, de cuya obra solo conocía el libro *Luz de aquí*, publicado en México en 1958. Por ese motivo, le solicitaba poemas más recientes, además de una bibliografía y biografía suya. Unas líneas más adelante, aprovechaba para comentarle un asunto personal, su encuentro con Carlos Blanco Aguinaga en Madrid, con el que había establecido una buena amistad y que le había hablado con cariño de él. Tomás Segovia debió de contestar –por el momento no hemos localizado esas cartas– y enviarle *El sol y su eco* (1960) junto con los poemas nuevos que le pedía, que sin duda sirvieron a José Luis Cano para hacerse una idea más detallada de la obra y de la figura del poeta hispanomexicano. En la siguiente carta, muy próxima en el tiempo, pues es del 7 de agosto de ese mismo año, se percibe ya un tono más amable y cercano que se mantuvo de forma permanente en el resto de la correspondencia. Así se infiere, por las palabras de José Luis Cano, que Segovia se sentía solo en Montevideo y que su interlocutor le animaba a salir y participar de los círculos literarios de Uruguay. Asimismo, le invitaba a la tertulia de *Ínsula* donde, le comentaba, se encontraría entre amigos, y añadía un comentario sobre Vicente Alexandre, buen conocedor de la poesía de Segovia y «de quien se sentirá usted enseguida amigo. Es el maestro y amigo de nuestra juventud poética mejor. Y para mí como un hermano». En 1976 Tomás Segovia regresó a España y en ese viaje contactó con José Luis Cano y debió acudir finalmente a la tertulia de la revista porque poco después, en una de las cartas de 1977, Cano le enviaba recortes de prensa de entrevistas y poemas que se publicaron después de su visita a la revista *Ínsula*, como la que le hizo Ángel Leiva.

Ambos escritores no solo hablaban de libros o de amigos, sino que en ocasiones Cano llegó a comentarle sus impresiones sobre la situación política y los cambios que se estaban produciendo en España. En una carta del 24 de mayo de 1977 le exponía que:

En cuanto a este país, la politización se acelera a grandes pasos. Una vez legalizado el partido comunista y comenzado el periodo de propaganda electoral los mítines políticos, de la derecha, pero sobre todo de la izquierda, se suceden sin interrupción, y cada día hay varios.

Hasta ahora, es la izquierda la que está llenando en sus mítines las plazas de toros y los campos de fútbol, lo cual no quiere decir que gane las elecciones. Es ya seguro que las va a ganar el centro gobernado por el presidente Suárez, que se presenta como candidato, lo cual no ha parecido correcto ni a la derecha ni a la izquierda (...). Sin embargo, y a pesar de que la izquierda está, como siempre, dividida, con sus treinta y tantos partidos, tenemos la esperanza de que entre el partido socialista, el comunista y la democracia cristiana lleven más de 100 diputados al Parlamento, con lo cual Suárez no podrá gobernar solo, y tendrá que pactar con la izquierda, o con la ultraderecha Alianza Popular del cabrón de Fraga y su pandilla de franquistas. La impresión es, de todos modos, que gobernará el neofranquismo, o sea, Suárez, que sólo va a darnos una democracia de derechas, algo disimulada por la colaboración en el gobierno de algunos socialdemócratas que, con tal de ser ministros, se venderán al neofranquismo.

Como se puede ver en el conjunto de esta correspondencia, las cartas de José Luis Cano tienen un tono cercano y afectuoso, en donde rememora los momentos maravillosos de sus encuentros en Madrid en 1977 y en la tertulia de *Ínsula*. Además, siguió solicitándole colaboraciones para la revista que dirigía y envíos de revistas mexicanas que costaban encontrar en España. En este sentido, la acción de las revistas literarias contribuyó a establecer redes de comunicación entre ambos espacios y favoreció la difusión, aunque fuera en círculos pequeños, de la obra de Tomás Segovia en España.

Con José Ramón Marra-López, joven colaborador en las páginas de *Ínsula*, solo se conserva una carta fechada en el mes de septiembre de 1963, es decir, un mes después de la de José Luis Cano. El inicio de esta correspondencia vino motivado por el interés de incluir también sus poemas en un libro que estaba preparando, *Poesía española fuera de España*, y que no llegó finalmente a publicar debido a la censura (López García, 2020). Al igual que José Luis Cano, Marra-López conocía solo el poemario *Luz de aquí*, pero, en su caso, a través de un amigo común, Manuel Andújar, quien le había enviado el libro publicado en el FCE. En esta carta, el crítico español explicaba el desconocimiento que existía sobre los autores de la generación de Segovia, en contraposición con los poetas mayores como Rafael Alberti, Jorge Guillén o Pedro Salinas. Este

desconocimiento era precisamente lo que animaba a Marra López a ponerse en contacto con Segovia y a pedirle no solo sus poesías, sino la de otros autores de su generación. Escribía en ese sentido Marra López:

Perdón por el pedigüeñismo, pero me resulta imprescindible. Sobre todo, este volumen de Poesía, los importantes –en cuanto a revelación para el lector español de aquí– son los poetas del 36 y posteriores (Alberti, Guillén, Salinas, etc.), están de sobra estudiados, los conocen: lo contrario que [a] vds.).

Así pues, por favor, le ruego que me conteste, me envíe lo que pueda de lo que le pido y, a [ilegible] dé nombres y direcciones de poetas de su generación. Bastante significa el luchar contra esta maldita censura franquista, para, encima, tener que moverse un poco –un bastante– en el vacío en lo que se refiere a la nueva generación poética de españoles fuera de España.

Como hemos mencionado en estas líneas, a partir de los años 70 y 80 seguirá ampliándose el flujo de correspondencia solicitando colaboraciones para distintas revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de son Armadans*, *Ínsula* o *Nueva Estafeta Literaria*. Pero, también, como veremos más adelante, aunque se iban estableciendo redes de contacto, estas no impidieron que surgieran dificultades que afectaron a la publicación de los libros de Tomás Segovia en España. Algunos de estos nuevos y jóvenes interlocutores fueron Andrés Sánchez Robayna, quien le instaba a colaborar en la revista *Espacio y el mar*; Félix Grande, que gestionaba colaboraciones de Tomás Segovia, como el texto que se publicó en *Nueva Estafeta Literaria*, que dirigía entonces Luis Rosales. Grande le pedía, además, varios números de *Plural* y la suscripción en *Vuelta*, pero conviene recordar que en febrero de 1977, fecha de la carta del poeta español, Tomás Segovia no pertenecía ya al comité de redacción de *Plural*, comité que abandonó en otoño de 1972. Fernando Savater también gestionó la publicación de otro artículo en la revista *El Viejo Topo*, pero destaca la relación establecida con Joaquín Marco, uno de los críticos que más impulsó la obra de Segovia en esos años de la controvertida Transición. Son cinco las cartas que se conservan de Joaquín Marco a Segovia desde octubre de 1976 hasta diciembre de 1980. Indistintamente, unas llevan el membrete de la Universidad Autónoma de Barcelona, en donde Marco impartía clases, y otras, desde la editorial Salvat, que entonces dirigía. Como acabamos de mencionar, Joaquín Marco fue uno de los críticos que más contribuyó a la difusión de la poesía de Tomás Segovia. En ese sentido, publicó varios artículos y reseñas en la prensa en cabeceras como *La Vanguardia* e incorporó su obra poética a los capítulos que escribió para varios volúmenes de historia de la literatura, como fue el caso de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, en el volumen *Época Contemporánea 1939-1980* coordinado por Domingo Ynduráin (1980). Además, animó la publicación del primer poemario en España de

Segovia en la editorial Ocnos, una antología que terminó titulándose *Luz de aquí* y que vería la luz en 1982. Parte de estos hechos vienen recogidos en las cartas que le escribió, pero en ellas se revela también la admiración verdadera que sentía por la obra del poeta. De hecho, su contenido aborda aspectos íntimos y no solo las dificultades editoriales a las que se enfrentó Segovia para publicar sus obras en España. En el siguiente extracto aparece el Joaquín Marco editor, sugiriendo cambios que le parecían pertinentes en el libro de Segovia y que se publicó finalmente en la barcelonesa Ocnos:

Y vamos al libro, que es lo que verdaderamente importa. Es un libro espléndido, un libro verdaderamente importante que me confirma en la idea que tenía de ti, la de uno de los poetas más sabios –en tanto que poeta, no te ofendas– que hoy escriben en esta podrida lengua que no se inició precisamente en Madrid. Estoy muy ilusionado con la posibilidad de darlo en Ocnos. Como te dije, existe la posibilidad de reanudar la colección y potenciarla, para ello estoy en contacto con Jaime. Será cuestión de unos meses y creo que podemos llegar igualmente a un acuerdo de fechas. Los poemas eróticos poseen unidad suficiente, pero creo que el libro gana si lo (ilegible) con la tercera parte, (*ilegible*); porque aumenta su dimensión y la intencionalidad. Dos versos, sin embargo, mínimos. Tal vez el paso es brusco en exceso y convendría escribir una transición que situara al lector. Quizá alguno de los poemas de (*ilegible*) pueda suprimirse o alargarse, No estoy muy seguro. Quizá alguno de los poemas iniciales o la serie pueda ser cuestionada. Tampoco estoy seguro, tal vez el libro crece desmesuradamente. No sé. Piensa en mis dudas. Yo te escribo bajo los efectos de dos lecturas poco distanciadas, pero el libro me gusta extraordinariamente (27 de octubre de 1976).

Sin embargo, como advertíamos, es evidente la amistad que mantuvo con Joaquín Marco. Este no solo le escribe para ayudarle a publicar sus poemas y ensayos –en 1980 le aconsejaba que mandara un texto al premio de ensayo de Anagrama en donde quizá podría hacer algo–, sino que le iba contando detalles de su vida y proyectos personales:

Por lo demás hay pocas noticias literarias. El ensayo democrático al que asistimos avanza a trancas y barrancas y, de momento, la vida cultural sigue lánguidamente. Escribo mis artículos en la prensa, doy mis clases en la Facultad, dormito en Salvat y he acabado un nuevo libro de poemas. Al plantearse la publicación me alcanza el problema de dónde y el cómo que se convierte en angustiante. Debo escribir en os próximos meses una Historia de la poesía española desde 1939 hasta hoy; en realidad hubiera debido comenzarla hace ya varios años, pero el tema es tan amplio que siempre descubro una excusa para aplazarlo un poco más.

Espero que hayas solucionado ya tu situación en EE.UU. No dejes de tenernos al corriente de tus cosas. Confío en que aparezcas pronto, como

acostumbras, en el sur de Francia o por Barcelona. Recuerdos a Mary y a los amigos de aquí. Un muy cordial abrazo.

En relación con los poetas de su generación, la correspondencia no es abundante, pero sí resulta significativa, y aumentará sobre todo a partir de los años noventa. Con algunos de ellos estableció vínculos de amistad y formaron parte de la red de contactos y apoyo que tuvo Segovia en España. Pero también Segovia supuso un puente para estos últimos en México. Así, encontramos dos cartas de José Ángel Valente; una de Pere Gimferrer; de José Manuel Caballero Bonald; de Ángel González una carta de noviembre de 1977 llena de afecto; con Carlos Barral en febrero de 1973, donde el editor catalán le comunicaba que había recibido su libro, cuyo contenido «le golpea», y que recordaba con cariño su antiguo encuentro en México; o con Jaime Gil de Biedma, con quien mantuvo la correspondencia más fructífera, aunque esta se reduce tan solo a doce cartas de ida y vuelta fechadas entre 1976 y 1985¹⁸. Esta correspondencia epistolar con Jaime Gil de Biedma está prácticamente completa, a excepción de algunas cartas que no se han conservado. Las cartas enviadas por Segovia se han encontrado en los archivos del poeta catalán, custodiados por la Agencia Literaria de Carmen Balcells¹⁹. Allí se han descubierto seis cartas que le dirigió Tomás Segovia a Gil de Biedma entre marzo de 1976 y enero de 1977 y que no estaban en el archivo del hispanomexicano. De su lectura se desprende la afinidad intelectual que se dio entre ambos poetas; por ejemplo, coincidían en el gusto por la poesía de Luis Cernuda o de T. S. Elliot. Las cartas descubren también el momento en el que se produjo el primer encuentro entre ellos, en un viaje que Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma realizaron a México camino del Congreso Cultural de La Habana de 1968; y del apoyo que le brindó Jaime Gil de Biedma poniéndole en contacto con editores y amigos. Bien es cierto, que se podría esperar más de esa correspondencia, un análisis más profundo sobre sus posiciones estéticas o sobre sus compromisos ideológicos, pero, por lo menos, evidencian una amistad y el apoyo del poeta a Segovia (de Orduña, 2021, 691-706).

Otras cartas atienden asuntos editoriales y nos permiten analizar la recepción de la obra de Segovia en esos años, saber de sus trabajos y polémicas como traductor o de las colaboraciones en revistas. Desde esta perspectiva, conviene mencionar el flujo de correspondencia que mantuvo con distintas editoriales. Cartas con Manuel Andújar, con la editorial Cátedra, con la editorial Alfabeta

18. Un primer estudio sobre esta relación epistolar está publicado en de Orduña (2021).

19. Reitero mi agradecimiento a la Agencia Literaria de Carmen Balcells por enviarme las cartas que Tomás Segovia escribió a Jaime Gil de Biedma y que completan su epistolario.

o con Pre-Textos. En ellas se tratan principalmente asuntos de índole editorial y posibles publicaciones, que en su mayoría no llegaron a realizarse, como fue el caso de sendos libros de ensayos de Tomás Segovia: *Cuaderno inoportuno y Poética y Profética*.

A partir de los años noventa y dos mil, la correspondencia se amplía a otros autores con los que entabló amistad, como Juan Marsé, Blas Matamoros o Luis García Montero. La mayoría son solo postales de viajes, felicitaciones por cumpleaños, por festividades navideñas o agradecimientos por el envío de libros que acababan de publicar. Nada sorprendente que disminuya así y en estos términos la correspondencia postal en esos inicios del siglo XXI, cuando el correo electrónico comenzó a facilitar la comunicación transatlántica.

Conclusión

Esta aproximación inicial al epistolario de Tomás Segovia pone de manifiesto la relevancia del archivo epistolar de Tomás Segovia como fuente fundamental para comprender tanto su trayectoria literaria como su inserción en los circuitos culturales internacionales y nacionales. El análisis de su correspondencia inédita nos permite reconstruir no solo las redes de colaboración intelectual en el exilio y el ámbito hispanoamericano, sino también las estrategias de integración cultural del autor en la España peninsular durante la segunda mitad del siglo XX. Las cartas revelan la centralidad de Segovia en proyectos editoriales y diálogos transatlánticos, así como su papel como puente entre diferentes generaciones y tradiciones literarias. De este modo, el estudio confirma el valor del epistolario para el conocimiento de los procesos de intercambio intelectual y la conformación de identidades literarias en contextos de exilio, apuntando a la necesidad de futuras investigaciones que profundicen en el impacto de esta correspondencia en la historiografía literaria y la memoria cultural del exilio republicano español y de los estudios latinoamericanos.

Bibliografía citada

- AUB, M. y ALEIXANDRE, V. (2014), *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre*, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, M. y RIDRUEJO, D. (2019), *Vueltas sin regreso. Max Aub y Dionisio Ridruejo (Cartas)*, Madrid, Instituto Cervantes.
- AUB, M. y DE TORRE, G. (2022), *Max Aub y Guillermo de Torre. Epistolario 1944-1968*, Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub.
- CERNUDA, L. (2003), *Epistolario 1924-1963*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- DE ORDUÑA FERNÁNDEZ, N. (2021), «Más allá de la amistad. Una aproximación a las relaciones intelectuales entre la segunda generación del exilio en México y

- el interior de la Península: Tomás Segovia y Jaime Gil de Biedma», J.-R. López García *et al.* (eds.), *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, Sevilla, Renacimiento, pp. 691-706.
- DÍAZ VENTAS, A. (2023), «La relación entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes a través de su correspondencia», en J. Teruel y S. López-Ríos Moreno (coords.), *El valor de las cartas en el tiempo: sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 361-382.
- ESPINASA, J. M. (2021), «Carta de Tomás Segovia a Santiago Genovés», *La Jornada Semanal*, 16 de diciembre. [Consulta: 2 Jul 2025]. disponible en: <https://semanal.jornada.com.mx/2021/12/16/carta-de-tomas-segovia-a-santiago-genoves-3415.html>
- GAYA, R. (2016), *Cartas a sus amigos*, Valencia, Pre-Textos.
- HOUVENAGHEL, E. (2024), «La red mexicana de Rosa Chacel: su correspondencia con Tomás Segovia, Inés Arredondo y Concha de Albornoz, 1954-1972», *Revista de Literatura Hispánica*, 87-88, pp. 210-221.
- LEÓN, M. T., ALBERTI, R. y AUB, M. (2023), *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972)*, ed. Barbara Greco, Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ GARCÍA, J.-R. (2020), «La poesía del exilio republicano y la censura (1939-1966): reflexiones en torno a *Poesía española fuera de España: antología* (1965) de José R. Marra-López». *Ínsula*, 879 (marzo), pp. 32-35.
- MARCO, J. (1980), «Poesía», en *Historia y crítica de la Literatura española. Época Contemporánea*, F. Rico (dir.), D. Ynduráin (coord.), Barcelona, Crítica, pp. 109-138.
- MARCO, J. (1980). «La poesía de Tomás Segovia entre México y España», *La Vanguardia* (23 de octubre), p. 43.
- MONTIEL RAYO, F. (2018), «Crónica de una paradójica insatisfacción: Los epistolarios del exilio republicano español de 1939», Francisca Montiel Rayo (ed.), *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 189-268.
- PAZ, O. (2008), *Cartas a Tomás Segovia*, México, FCE.
- ROUDINESCO, E. (1995), *Jaques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de Pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- SALINAS, P. y GUILLÉN, J. (2017). *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta, 1925-1974*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- ZAMBRANO, M. y FERRATER MORA, J. (2022). *Epistolario 1944-1977*, Sevilla, Renacimiento.

Narrativas para una memoria multidireccional en *El otro día, la muerte* (1974) de Maruxa Vilalta

Narratives for a multidirectional memory in Maruxa Vilalta's *El otro día la muerte* (1974)

Maravillas MORENO AMOR

Autoría:
Maravillas Moreno Amor
Universidad de Murcia, España
maravillas.moreno@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-7912-7551>

Citación:
MORENO AMOR, Maravillas (2026). «Narrativas para una memoria multidireccional en *El otro día, la muerte* (1974) de Maruxa Vilalta», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 289-313. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29801>

Fecha de recepción: 30/03/2025
Fecha de aceptación: 10/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Maravillas Moreno Amor

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

Este artículo ofrece una exploración de la dimensión transnacional de la memoria de la experiencia exílica en la colección de cuentos *El otro día, la muerte* (1974) de Maruxa Vilalta. Se abordan para ello tres narrativas en disputa que vertebran este ejercicio mnemónico: la denuncia del sinsentido y la destrucción provocada por las guerras, la violencia política que busca silenciar las voces disidentes –incidiendo especialmente en la represión estudiantil– y la connivencia hipócrita del clero con el poder opresor. Se aducen diferentes factores singulares y específicos de la segunda generación del exilio republicano en México, los llamados «hispanomexicanos», que pueden justificar el afán universal presente en su literatura: la vaguedad de los recuerdos de un conflicto acaecido en un momento determinante de la formación de su personalidad –la infancia– que hace que su memoria esté necesariamente mediada por la transmisión secundaria y la narración; la falta de sentimiento de pertenencia a ningún sitio –«ni españoles ni mexicanos»– y la necesidad de interpelación a un público lector que no es el natural de sus denuncias. Todas estas razones motivan una enunciación discursiva multifocal, de larga mira, y favorecen su análisis desde los parámetros epistemológicos de la «memoria multidireccional» propuesta por Michael Rothberg (2009).

Palabras clave: Memoria multidireccional; Maruxa Vilalta; segunda generación del exilio republicano; exilio republicano; El otro día, la muerte; México; cuentos; literatura española; siglo XX.

Abstract

This article explores the transnational dimension of the memory of the exilic experience in Maruxa Vilalta's short story collection *El otro día, la muerte* (1974). It addresses three competing narratives that underpin this mnemonic exercise: the denunciation of the meaninglessness and destruction caused by wars, the political violence that seeks to silence dissident voices –with particular emphasis on student repression– and the hypocritical connivance of the clergy with the oppressive power. Different singular and specific factors of the second generation of the Republican exile in Mexico, the so-called 'Hispano-Mexicans', are adduced, which may justify the universal zeal present in their literature: the vagueness of the memories of a conflict that occurred at a decisive moment in the formation of their personality –childhood– which means that their memory is necessarily mediated by secondary transmission and narration; the lack of a feeling of belonging anywhere –«neither Spanish nor Mexican»– and the need to appeal to a reading public that is not the natural audience for their denunciations. All these reasons motivate a multifocal discursive enunciation, with a long view, and favour its analysis from the epistemological parameters of the «multidirectional memory» proposed by Michael Rothberg (2009).

Keywords: Multidirectional memory; Maruxa Vilalta; second generation of the Republican exile; spanish republican exile; El otro día, la muerte; Mexico; Stories; Spanish Literature; 20th Century.

Introducción

A pesar de que la faceta narrativa de Maruxa Vilalta¹ (Barcelona, 1932– Ciudad de México, 2014) no es tan conocida como la dramaturgic², la de directora de

-
1. Maruxa Vilalta –hija del cofundador de Esquerra Republicana de Catalunya y teniente de alcalde del Ayuntamiento de Barcelona, Antoni Vilalta i Vidal, y de la primera licenciada en Derecho por la Universidad de Barcelona, Maria Soteras Maurí (Aznar Soler y López García, 2016: 570)– fue una dramaturga, periodista, novelista, cuentista y directora teatral exiliada republicana de segunda generación en México. Allí residió desde su llegada en uno de los celeberrimos barcos del exilio, el Veendam, en 1939 tras un periplo por diferentes ciudades –Perpiñán, Bruselas y Estocolmo– y donde permanecería hasta su fallecimiento, en 2014 (Vilalta, 2011). Aunque no todos los investigadores la incluyen en sus clasificaciones (Escobar Gallofré, 1974; Rivera, 1990; Muñoz-Huberman, 1999; Sicot, 2003; López Aguilar 2012), es miembro de la llamada «Generación de los Hispanomexicanos», aquellos que llegaron al exilio en México siendo niños o adolescentes y que dieron en ser escritores (Mateo Gambarte, 1996: 9; Mateo Gambarte, 2017: 15).
 2. Dramaturga ante todo, Maruxa Vilalta es autora de veintiuna piezas teatrales todas ellas publicadas por editoriales de gran prestigio como el Fondo de Cultura Económica,

escena o la periodística –junto a sus críticas literarias y editoriales publicados regularmente en algunos de los diarios mexicanos más importantes, como el *Excelsior*, Vilalta fue presentadora de diversos programas de divulgación literaria en la televisión pública, como *Olimpia 68* (1968-1969) o *El libro de hoy* (1982-1990)–, sus novelas y cuentos vieron agotar ediciones en las librerías al tiempo en que los periódicos se llenaban de sus reseñas (Atamoros, 1958: 27; Palavicini, 1958: 61; Arauz, 1959: 31; Salazar Mallén, 1961: 56; Gutiérrez, 1974: 25). Además, es probablemente en su narrativa breve donde con mayor claridad se percibe la memoria del exilio. En la mayoría de sus cuentos, como los que incluye la colección objeto de estudio en este artículo u otros como «Diferència» o «El meu dia foll»³, la reflexión sobre circunstancias fácilmente identificables en su devenir biográfico se hace explícita. Así, la guerra, la dictadura, el soterramiento de la identidad catalana, la represión estudiantil, la melancolía y el retorno a espacios perdidos durante la infancia son temas recurrentes de estos textos, que al ser analizados permiten obtener claves interpretativas esenciales para abordar la producción teatral vilaltiana.

Aunque como hemos señalado en otro lugar (Moreno Amor, 2024a), algunos investigadores han desmerecido la presencia de una memoria republicana en su literatura –como Concepción Bados Cirla (2005: 92)– aferrándose a la malinterpretación de algunas de sus afirmaciones⁴, a su perfecta integración

representadas en escenarios mexicanos e internacionales –en la mayoría de las ocasiones, con temporadas que superan el «grupo de las 100», esto es, el centenar de representaciones– y muchas de ellas traducidas a otras lenguas –como el checo, el italiano, el árabe, el inglés o el francés–. Con frecuencia, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes promocionaban y seleccionaban sus obras para representar el teatro mexicano en festivales internacionales. El éxito de su teatro se revela, además, en la extensa nómina de premios recibidos, como los diez premios de la Asociación de Críticos Mexicanos a la mejor obra del año –en ediciones en que se lo disputaban autores de sobrada solvencia como Elena Garro u Octavio Paz– o el Premio Nacional de Ciencias y Artes recibido en el 2010.

3. Estos dos cuentos componen los dos primeros acercamientos literarios de Maruxa Vilalta y, significativamente, ambos fueron publicados primero en catalán. El relato «Diferencia» apareció por primera vez en la revista exiliar *Pont Blau* (n.º 53), en marzo de 1957, y después, en el suplemento cultural «diorama de la Cultura» del *Excelsior*, fue publicado en español el 15 de noviembre de 1959. Por su parte, «El meu dia foll», tras aparecer en el n.º 64 de *Pont Blau*, en noviembre de 1957, se publicó en el volumen 2, n.º 18 de la *Revista Cruz Roja Mexicana*, en septiembre de 1959, y más tarde en el «Diorama de la Cultura» del *Excelsior* el 15 de enero de 1961 con el título «Un día loco». Este cuento, además, sería dramatizado en una versión teatral con el mismo nombre y publicada por la editorial Costa-Amic en 1960.
4. Entre estas afirmaciones, se destaca la siguiente, extraída de una entrevista con la actriz Elda Peralta: «Había presumido siempre de ser “muy universal”; de ser, incluso, apátrida... hasta que descubrí que soy mexicana; que no escribo en castellano sino en mexicano; que

en la sociedad mexicana y a su estatus de reconocido prestigio en el contexto cultural de ese país –que, si bien la llevan a relacionarse mayoritariamente con autores de su realidad inmediata, no obstaculiza que mantenga el vínculo con autores y entidades del exilio, como prueban su amistad con Vicent Riera Llorca o con Ramón Xirau, su participación en las revistas exílicas *Pont Blau* y *Xaloc* o su repetida presencia en el tiempo en el Ateneo Español de México⁵–, la huella mnemónica es rastreable en toda su producción literaria, tanto teatral como narrativa, pero lo hace desde los cauces de una evocación universal. Constituye Maruxa Vilalta, en este sentido, un caso crucial que pone a prueba los aparatos teóricos y las estrategias hermeneúticas que la investigación literaria adopta para acercarse a la literatura de la segunda generación del exilio.

En este texto, pretendemos vincular su condición de exiliada de segunda generación con la forma en que su literatura despliega una enérgica denuncia de las guerras, las dictaduras, la connivencia que con estas mantienen el clero y las potencias internacionales o la represión estudiantil (Moreno Amor, 2024b) por medio de una mirada transnacional y humanística que ha de ser leída desde los parámetros de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009). Para mostrarlo, utilizaremos en esta ocasión su colección de relatos *El otro día, la muerte* publicada en marzo de 1974 por la editorial Joaquín Mortiz, y que representa la última incursión en la narrativa de la autora hispanomexicana. Aunque su teatro ha comenzado a despertar interés en el ámbito académico –sobre todo por la labor de recuperación de la literatura exílica llevada a cabo

hablo como tal...» (Peralta, 1979: 43). Resulta, sin embargo, llamativo que, si bien estas afirmaciones hayan sido utilizadas para considerarla una excepción en la historiografía del exilio español, similares reflexiones por voz de otros autores no hayan tenido el mismo efecto. Así, por ejemplo, Ramón Xirau, al que nadie dejaría fuera de un estudio sobre la segunda generación del exilio republicano en México, afirmaba: «Creo que ya soy más mexicano que español. Somos una mezcla complicada; quién sabe qué somos. Me gusta ir a España, pero me es imposible pensar en vivir ahí» (Montaño Garfias, 2004).

5. A lo largo de las décadas, el Ateneo Español de México mantuvo una estrecha relación con Maruxa Vilalta de la que dan cuenta los numerosos homenajes y cócteles en honor de la escritora, así como las invitaciones que en su expediente de la institución constan (caja 148, exp. 918). Entre estos homenajes se encuentra el ofrecido en marzo de 1971 para celebrar el premio de la crítica «Juan Ruiz de Alarcón» a la mejor obra del año por *Esta noche juntos, amándonos tanto*, al que asistieron César Pi-Sunyer, Salvador Ponce de León, Rafael López Miarnau; Ema Teresa Armendáriz, Pere Foix o Ramón Palazón entre otros (*Excelsior*, 3 de marzo de 1971). En uno de estos coloquios, la dramaturga aseguró que gran parte de su formación la recibió en las conferencias a las que asistía de niña en el Ateneo Español de México (*El Universal*, 7 de marzo de 1971). Además, según figura en sus actas y en una carta dirigida a Joaquín d'Harcourt y José Luis de la Loma (el entonces equipo directivo del Ateneo) y fechada el 6 de junio de 1959 –que puede leerse en el expediente de la escritora en el Ateneo–, fue miembro de la institución.

por GEXEL (Aznar Soler y López García, 2011; Heras y Ayuso, 2014; Buffery, 2014a; Buffery, 2014b)–, en realidad, su narrativa ha sido objeto de poca o nula atención académica, tal vez por ligarse a una etapa iniciática de la identidad autorial o por percibirse como ejercicios auxiliares, casi a nivel de escaqueo, con menor entidad que las piezas dramáticas. Salvando los cuentos publicados en periódicos, algunos de cuyos aspectos han sido analizados por parte de Helena Buffery (2011; 2016) en trabajos que versan sobre la totalidad de su obra y no se centran en estos textos exclusivamente, ni sus novelas ni la colección que aquí nos ocupa han sido antes atendidas con la profundidad que merecen. Compuesta en su corpus por los textos «Diálogos del Narrador, la Muerte y su Invitado», «Aventura con la Muerte de agua», «Aventura con la Muerte de fuego» y «Morir temprano, mientras comulga el general», esta colección de relatos encuentra como columna vertebradora aquel semema que comparten todos sus títulos: la muerte. Recuperando el concepto de «necropolítica» de Achille Mbembe (2011), la capacidad de decidir quién vive y quién muere –en un sentido no solo físico, sino también social⁶– parece ser la forma más descarnada de ejercicio del poder soberano, en su vertiente de dominación, fuerza y disciplina. Si la «administración de la muerte» es una prerrogativa singular del Estado como gran aparato de control, la evaluación del desempeño político debe vincularse, en buena parte, a la justa gestión de esa potestad. El culto a la muerte o la muerte como estrategia de legitimación forman parte de la fenomenología fascista (Baisotti, 2017), que en el imaginario español aparece nítidamente vinculada a la figura del fundador de la Legión, José Millán-Astray⁷. La preocupación por el hecho luctuoso como máxima expresión de la conducta represiva demuestra la inquietud de Vilalta por las consecuencias del devenir totalitario, que a ella y a su familia la llevaron a abandonar su país de origen para salvar la vida. El vínculo de la presencia de este tema en la colección con una herencia posmemorialística fue advertido tempranamente

6. Las dictaduras suelen provocar la muerte social de los disidentes mediante su aislamiento o mediante el borrado de su historia. En «Morir temprano mientras comulga el general», los vecinos niegan conocer al estudiante encarcelado: «Nosotros apenas lo conocíamos; no lo saludábamos» (1974: 91). Convertir al disidente en apestado es otra forma de darle muerte.

7. En su célebre encuentro con Miguel de Unamuno el 12 de octubre de 1936, en la Universidad de Salamanca, Millán-Astray dirigió contra el escritor dos gritos: «¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!». Esta anécdota refleja bien el sustrato ideológico del franquismo como ensalzamiento impúdico de la barbarie y el horror. Sobre el papel de lo macabro en el franquismo, nos remitimos al libro de Rafael Núñez Florencio y Elena Núñez González *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro* (2014).

por el dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano, uno de sus mayores exegetas y prologuista de muchas de sus obras, en una excelente reseña:

La sangre española vuelve siempre a España. Las vías del retorno son múltiples y cautelosas. Pero un sistema de vasos comunicantes funciona inequívocamente para hacerla regresar a esa tierra de origen y a su juego con la muerte. Esta reflexión se ocurre al leer el más reciente libro de relatos de Maruxa Vilalta (1975: 22).

Sin conceptualizarlo, Solórzano da en este fragmento las dos claves de análisis de la obra que ocupa nuestra atención: la mirada retrospectiva de una exiliada desde una óptica poco aparente solo por su multiplicidad. Si bien esta óptica no pierde nunca el foco en España y en «su juego con la muerte», la pluma vilaltiana no limita sus disputas al contexto republicano, ni siquiera al mexicano. Eleva la mirada hasta lograr que los temas tratados resulten una preocupación humana desprovista de cualquier singularidad contextual que atenúe el debate o relativice su urgencia. Soslayando la concreción o haciendo performativamente explícita su extensión, Maruxa Vilalta prolonga sus posibilidades a otras formas de comprensión, a otros momentos históricos y a otros discursos. Nos invita con ello a repensar las formas en las que la memoria del hecho traumático se hace presente, pues a veces lo pasado revive en el presente o se proyecta gracias a nuevos sucesos que en su esencia pueden establecer un diálogo solidario transnacional e intergeneracional. En este sentido, los personajes de *El otro día, la muerte* se erigen sinecdóticamente como víctimas representantes de todas las guerras y dictaduras que en el mundo han sido y serán.

La memoria multidireccional y la literatura de la segunda generación del exilio republicano en México

Desde que Marianne Hirsch acuñara en su ensayo «Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory» (1992) el concepto de *posmemoria* para indagar los modos de recordar de aquellos sujetos activos que están insertos en un contexto diferente a aquel que exploran y cuyos pasados traumáticos les han sido, entonces, transmitidos, los estudios de la memoria de las segundas generaciones han venido centrando su marco epistemológico en este enfoque posmemorialístico. Para comprobar las acciones de transformación mnémica en la inmensa mayoría de los acercamientos a la literatura de los hijos de diferentes conflictos traumáticos –como el Holocausto (Hirsch, 2008), la dictadura cívico-militar argentina (Aruj y González, 2008; Alberione, 2016; Basso, 2019; Basile 2020; Chmiel, 2021), la chilena (Ayala y Kondolf, 2016) o la franquista (Liikanen, 2006)–, la reflexión académica se ha fundado prioritariamente en

el marco teórico promovido por Hirsch (2008), tal y como se puede observar en los trabajos de Sarlo (2005) o Faber (2010).

Sin poder obviar estas nociones, que marcan una de las claves interpretativas de estas páginas –la subjetividad como elemento radial para explorar la memoria de la segunda generación–, el enfoque que aquí proponemos *supera* la potencialidad epistémica de la posmemoria y se abre a la multidireccionalidad propuesta por Michael Rothberg en su ensayo *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in Age of Decolonization* (2009) y a la que define de la siguiente forma:

En contra del marco que entiende la memoria colectiva como *una memoria competitiva* –como una lucha de suma cero por recursos escasos–, sugiero que consideremos la memoria como *multidireccional*: sujeta a una negociación, referencia cruzada y préstamo continuos; productiva y no privativa (Rothberg, 2009: 3; la traducción del inglés es mía).

Y más adelante:

Muhammad y Michaels [...] utilizan la presencia de una conciencia generalizada del Holocausto como plataforma para articular una visión del racismo estadounidense pasado y presente. Esta interacción de diferentes memorias históricas ilustra la dinámica productiva e intercultural que denomino memoria multidireccional (Rothberg, 2009: 3; la traducción del inglés es mía).

Desde esta perspectiva, tratamos de dimensionar las formas en las que la memoria heredada se convierte en guía creativa y de identificar el afán universalista que, por su propia condición identitaria ambigua, caracteriza a las segundas generaciones (Rodríguez, 2017). Al carácter fragmentario y parcial propio de todo acto de rememoración, se ha de sumar en el caso de la llamada «Generación de los Hispanomexicanos» (Rivera, 1990; Mateo Gambarte, 1996) la falta de desarrollo propia de la etapa vital en que se produjo la experiencia exílica (Mateo Gambarte, 1996: 236). Maruxa Vilalta, como otros muchos de aquellos que llegaron a México siendo tan solo unos niños o adolescentes –es decir, en un momento inicial y decisivo de la formación de la personalidad–, apenas si tenían recuerdos propios y nítidos sobre el trauma de la guerra y ninguno de la posterior dictadura. Max Aub lo expuso con su habitual lucidez: «Y ¡no digamos estos jóvenes que nos han traído aquí, que no tienen de España más recuerdo que lo que han oído en casa, estudiado o visto en fotografías y películas!» (en Rodríguez, 2013: 309). En este sentido, la vaguedad o la ausencia de recuerdos de una niña que abandonó Cataluña con tan solo cuatro años hace que la memoria de estos acontecimientos esté necesariamente mediada por la transmisión de terceros (en el núcleo familiar, en las entidades culturales

y educativas en que recibió formación o a través de la lectura de noticias y obras sobre la cuestión española)⁸. El acontecimiento fundacional de su condición exílica se inserta como categoría desprovista de detalles o fronteras fijas. Todo cuanto conocen de España está mediado por la narración y la (re) construcción discursiva (Jofresa Marquès, 1999) y estos actos de transmisión se entremezclan con nuevos sucesos y tradiciones en un contexto de socialización más amplio, que incorpora estímulos de múltiples realidades. Este testimonio de José Pascual Buxó resulta iluminador a este respecto: «Hemos aprendido a España, primero, en los recuerdos de nuestros padres y, después, en los libros, en Unamuno y en Machado, en Lorca y en Hernández, en Juan Ramón y en Jorge Guillén [...]. Todo cuanto sabemos de España es sentimental y libresco» (en Marra-López, 1965: 5).

Por otra parte, el choque entre la realidad a la que se les ha dicho que pertenecen en el hogar y aquella otra de la que realmente se sienten partícipes e integrantes, la mexicana, produce en estos jóvenes un sentimiento de ambigüedad, de habitar los límites. La situación se agrava al descubrir que, en la práctica, no pertenecen a ninguno de los dos mundos: «era demasiado temprano para que, al llegar a México, fuéramos ya, como nuestros padres, españoles; y demasiado tarde para poder ser mexicanos» (López Aguilar, 2012). Todo en estos jóvenes es liminar, a medio camino entre el recuerdo y la narración, entre España y México, entre el compromiso y la distancia con un conflicto de cuyas causas no participaron. No obstante, la ambigüedad que hace de esta «una generación

8. Son diversos los núcleos que durante su infancia fueron garantes de la transmisión cultural española en la escritora. Maruxa Vilalta realizó sus primeros estudios en uno de los llamados «colegios españoles», el Instituto Hispano-Mexicano Juan Ruiz de Alarcón –el primero en crearse–, diseñados para dar continuidad a la tradición y la cultura españolas en que estos jóvenes habían comenzado a formarse antes de la contienda (García de Fez, 2011; Vilalta, 2011). Por otra parte, Vilalta se ha referido en numerosas ocasiones a las conversaciones sobre España y la política española que presenciaba en su casa, entre sus padres y su tío Emilio (Peralta, 1979: 43; Roses, 1989: 407). Por último, cabe señalar el interés suscitado en la escritora por la lectura de obras sobre la Guerra Civil tras su primer regreso a España, en un viaje turístico a los diecisiete años, en 1949: «Al regresar a México volví al clima de libertad en el que podía hablar como yo quisiera, y además en catalán. Empecé a leer libros, desde luego prohibidos en la España franquista, como, entre otros, *Història de Catalunya*, de Ferrán Soldevila y Pere-Bosch-Gimpera, texto escrito en catalán y publicado en México en 1946. Posteriormente *Misión en España*, de Claude G. Bauers, embajador de Estados Unidos en España durante la guerra civil, que fue testigo, y así lo dijo en su libro, de los bombardeos y asesinatos del franquismo aliado con Hitler y Mussolini. Después, *La guerra civil de España*, de Hugh Thomas, libro publicado por primera vez en Inglaterra en abril de 1961. En otra edición más reciente: «El pasado sólo podrá ser enterrado cuando se conozca claramente la verdad respecto del mismo». Años después volví a estas y otras publicaciones en busca de datos para mis obras de teatro» (Vilalta, 2011: 139).

entre dos mundos, en tierra de nadie» (Rivera, 1990: 18), una «Generación *Nepantla*»⁹, es asumida como algo definitorio por sus propios miembros. De ello da cuenta la más joven, Angelina Muñiz-Huberman, cuando afirma: «si a estas alturas no lo hemos resuelto, ya no lo resolveremos. Somos así: ambiguos, indefinidos» (en Mateo Gambarte, 1996: 18).

Sin embargo, una exploración de su literatura daría cuenta de la forma en que tal indefinición adquiere un cariz de versatilidad que se resuelve en la universalidad. La ambigüedad identitaria les previene de cualquier afán localista y les invita a encontrar en lo general, en lo humano, en lo compartido por todos sin importar el origen, el verdadero sentido de las cosas. Por no apuntar a ningún lugar ni tiempo concretos, la mayoría de sus textos miran a todos los lugares y a todos los tiempos, lo que a veces dificulta que un lector ávido de referencias expresas vea en ellos el trauma del exilio. Ese «perfume de cosmopolitismo, ese aire de reconciliación universal, que todo exilio exhala» los empuja a «resolver dicha ambigüedad instalándose en ese terreno de nadie que es la universalidad» (Mateo Gambarte, 1996: 96-97). El exilio hace que no se sientan de ninguna parte y de todas, al mismo tiempo. Su compromiso resulta antes humanístico que nacionalista o militante y es para con todos aquellos que en el mundo han sufrido el desarraigo y la persecución. Son muchos los testimonios que podríamos traer a colación, pero bastan estos tres por clarificadores. El primero está contenido en este fragmento de una carta de Pedro F. Miret dirigida a Eduardo Mateo:

Yo creo que el exilio es una condición que se convierte en privilegio de universalidad [...]. Lo que yo siento está construido en términos universales, que es válido para cualquier sitio del mundo. Hago de ingeniero de cualquier nacionalidad [...]. Mi lenguaje no es de ningún sitio y finalmente es de México porque no es de ningún sitio (en Mateo Gambarte, 1996: 99).

Sobre este lenguaje de la universalidad erigido por la experiencia exiliar insiste también Angelina Muñiz-Huberman: «Esta esquizofrenia la tienes que llevar hasta el lenguaje. Por eso sería interesante analizar el estilo de nuestra generación, porque todos, creo yo, hemos procurado usar un lenguaje más universal que pueda funcionar en cualquier parte» (en Mateo Gambarte, 1996: 117). Por último, Maruxa Vilalta también analiza en cierta ocasión en *El diario de Barcelona* la aspiración universal de su teatro –que su narrativa comparte–: «No soy amante de estas barreras nacionales, porque el

9. Con este concepto procedente del náhuatl (cuya traducción aproximada podría ser «en medio», «entre dos tierras») definía Francisco de la Maza la ambigüedad y la liminalidad de estos jóvenes escritores.

teatro, como cualquier arte, es universal. Por ello, trato de escapar del localismo, porque me interesa el problema del hombre enfrentado a su ambiente, condicionado por la estructura social que le rodea...» (1971: 19). Resulta pertinente señalar, al hilo de estas cuestiones, que el público lector de sus producciones literarias no era el español sino el mexicano, de forma que la potencialidad de sus denuncias estaba supeditada a la interpelación de una recepción que no era la natural.

Es así como en sus literaturas se hace presente un tipo de rastro mnemónico que convoca a referentes y símbolos multidireccionales, en una comprensión del pasado del siglo XX que se focaliza en el dolor de las víctimas y supera las fronteras nacionales: «A la Muerte todos la ven distinta, pero ella a todos los ve iguales» (1974: 69). Esta perspectiva transnacional de igualación a la que el exilio instiga ha sido analizada para el caso de algunos autores de la generación precedente, como María Teresa León (Vilches-de Frutos, 2021). Además de ser vehículo de una memoria propia y comunitaria, estos ejercicios literarios convocan compensatoriamente las memorias de otros contextos, en otros tiempos y lugares por medio de la analogía (Rothberg, 2009). La lógica que mueve a estas memorias radica en un afán por evitar la repetición de estos eventos traumáticos y, al tiempo, por establecer formas de conmemoración colectivas que puedan ser compartidas por sociedades muy distintas (Pérez Baquero, 2021: 385), pues «mientras el recuerdo está destinado a morir con sus testigos, la memoria puede ser un elemento permanente de la conciencia social» (Traverso, 2001: 193).

Sostenemos, además, que el elemento transnacional y multidireccional no solo pretende que los textos puedan interpelar a públicos más amplios, sino que reproduce el anhelo de solidaridad internacional que los republicanos reclamaron sin éxito tras el Alzamiento. Bajo el mismo paradigma ético con el que la República apeló a las grandes potencias esperando que sintieran el deber de auxiliar a una democracia en peligro, ahora los heredados de la tradición republicana no pueden renunciar a sentir otras guerras como propias.

Tres narrativas de la huella mnemónica multidireccional en *El otro día, la muerte*

La exploración de esta memoria amplia e interconectada que convoca a múltiples contextos y conflictos en *El otro día, la muerte* es el objetivo de estas páginas. En esta colección, la herida del exilio y de la guerra permanece abierta y se descubre a través de grietas afectivas de la realidad inmediata. En los

relatos que componen la obra, Maruxa Vilalta honra la memoria de las víctimas del franquismo. Desde el soldado caído en combate en una batalla que no causó, el estudiante que espera ser fusilado por el general que comulga hasta la referencia al *asesinato* de Miguel Hernández, la autora dispara ráfagas de luz sobre el clima de muerte que asoló España durante más de cuarenta años. Si bien el núcleo de sus denuncias es claro, este nunca se concreta. España actúa más como elemento extratextual –origen creativo– que como coordenada de sentido, pues pronto se establece un diálogo entre las víctimas del conflicto español y las de otras latitudes, como buscando establecer redes de apoyo. Un juego performativo de gran poder narrativo permite a la autora extender visual y lingüísticamente la referencia: «Es el cabo Fernández-Smith-Lebecq-Thompson-Giacomo-Ivanovich-ChenLai» (Vilalta, 1974: 59). Es la memoria de España, pero bien pudiera ser la de Estados Unidos, Israel, Reino Unido, Italia, Rusia o Corea. Superando así la limitación territorial, se produce el diálogo entre las memorias de diferentes latitudes para abarcar un área referencial transfronteriza de más amplio alcance. La memoria colectiva nacional deja de ser un requisito para la toma de conciencia, toda vez que la búsqueda de paralelismos permite revivir múltiples experiencias. Es más, gracias a esos paralelismos, los sujetos ajenos a un hecho pueden lograr resignificarlo y entender mejor sus implicaciones, superando la dolorosa indiferencia con la que la sociedad internacional se posiciona en materia de enfrentamientos civiles que no afectan al país propio:

–Quiero hablar de las guerras.

–Comprendo. Pero tienes las comedias de la radio que dicen «Fernando, ¿cómo están todos por casa?». Tienes las orquídeas y los crisantemos.

–Prefiero la flor del cacto (Vilalta, 1974: 28).

La muerte: más que los sórdidos calabozos del poeta, los mundos extraños de Lautreamont. La muerte es la canción de hambre y cebolla: canción de Miguel Hernández. La muerte: ronda las casas de los niños desobedientes y las celdas de los hombres atrapados (Vilalta, 1974: 93).

Esta multidireccionalidad que la colección despliega para la reflexión mnémica se vertebra en tres focos de disputa y evocación: la destrucción que provoca la guerra, más allá de naciones, etapas históricas e ideologías; la violencia ejercida por las dictaduras para silenciar a las voces disidentes –con énfasis en la persecución estudiantil–, y la contradicción eclesiástica entre valores éticos y sus acciones de complicidad con el poder opresor. Proponemos a continuación un análisis detallado de estas tres líneas narrativas.

La guerra: un problema humano y no nacional

*Tristes guerras
si no es el amor la empresa.*

Tristes, tristes.
Miguel Hernández

El otro día, la muerte compone otro de los muchos testimonios de la concepción que Maruxa Vilalta tiene de la literatura y el arte como herramientas de denuncia de los estragos de las guerras. Sin duda, la experiencia vivida en torno a los distintos conflictos bélicos de los que fue testigo ha estado en la base de sus críticas. La autora descubre en acontecimientos tan distantes en el mapa y alejadas en el tiempo como la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial¹⁰ o la Guerra de Vietnam similitudes que radican en el comportamiento humano o los intereses geopolíticos, nacionalistas, imperialistas y económicos como principales promotores de los sucesos bélicos. En el foco de atención narrativa de esta obra, Vilalta sitúa sin desequilibrio todas las guerras. La escritora se aleja de la visión dicotómica que cabría esperar de alguien a quien la historia le ha obligado a tomar posición ideológica en un conflicto: no hay buenos ni malos. No hay guerras justas ni un ejército que mate mejor. En su exposición de los conflictos bélicos, la población y los soldados se hallan en el centro del dolor, independientemente del bando al que representen. Todos son identificados como víctimas necesarias de las acciones de los «generales» que encarnan el *statu quo* de los intereses internacionales. Prescindiendo de toda circunscripción histórica de los eventos que relata, la autora equipara el sufrimiento y la devastación más allá de fronteras e ideologías.

Así, por ejemplo, en «Aventura con la Muerte de fuego», la dramaturga utiliza con frecuencia el recurso antes presentado de la ampliación semántica por medio de la extensión lingüística que nada deja al azar:

El soldado es Juan-Pedro-José-Pedro-Juan-José-Roberto. Su guerra es la Europa del 14, España del 36, América del 39 y Vietnam de hoy. Su guerra es Corea, Camboya, Israel y Arabia. Y todas las guerras de antes de que él naciera y todas las que vendrán después. Y todas las guerras que seguirá habiendo cuando el

10. La escritora huyó de dos guerras y de dos totalitarismos, el franquista y el nazi. La familia Vilalta-Soteras se trasladó desde Barcelona hasta Bruselas al inicio del conflicto en España. Sin embargo, más tarde abandonaron Bruselas y comenzaron a vivir en Estocolmo por el miedo al avance de Alemania, y otra vez retornaron a Bruselas para en 1939 huir de Europa, ante el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial: «Europa era poco segura y en 1939 embarcamos en Amberes hacia México, vía Nueva York» (Vilalta, 2011: 138).

mundo ya no exista, para que no pueda volver a existir nunca (Vilalta, 1974: 58-59).

El soldado del relato tiene todos los nombres y todas las nacionalidades de cuantos han muerto en la guerra por los intereses más banales, de cuantos han sufrido las consecuencias de acciones diseñadas por otros. Su dolor –que lo inunda todo– conduce a una reflexión de hondo calado sobre la agencia de la Historia. La focalización narrativa convierte en agentes de su desarrollo a sujetos que no tienen un lugar en la historia por pertenecer a grupos hegemónicamente silenciados y nos lleva a preguntarnos cómo los relatos del pasado obvian a los sujetos corrientes, convertidos en ofrenda, que pasan a ser una masa anónima e inconexa al servicio de unos pocos hombres, cuya identidad sí es bien conocida. Quienes de verdad tienen el poder de decidir el curso de la historia, en la mayoría de ocasiones, curiosamente no sufren las consecuencias de sus decisiones en primera persona. El sufrimiento se subroga a través de las clases populares. En cuatro planos de acción paralela, el relato muestra el sufrimiento que acecha en el campo de batalla:

- a. El soldado que se arrastra colina arriba mientras agoniza: «El soldado, en el campo, se ha quedado solo. Al pie de la colina están sus compañeros. Murieron todos, hasta el cabo, que por eso cuando le hablan no contesta. Pero él quiere vivir» (1974: 60).
- b. Los seres queridos que esperan un regreso que no se producirá y que en el relato reciben el nombre de «Marta-Ofelia-Germana-Sofía» (1974: 61).
- c. El general que ahuyenta la Muerte, ajeno al sufrimiento de sus soldados, desde el refugio de su hogar: «El general, para que la Muerte no pueda entrar, ordena barrotes de hierro para la ventana» (1974: 55); «El general llama al ordenanza para enterarse de qué tiempo hace afuera» (1974: 63).
- d. La Muerte que observa al soldado desde la torre de su castillo y ve en él un paralelismo que atraviesa el curso de los siglos: «Desde la torre de su castillo, Macbeth vigila. [...] desde su castillo medieval, Macbeth ve al soldado del siglo XX arrastrarse hacia arriba de la colina» (1974: 63).

La colisión de todos estos planos acentúa en el lector la idea de la inevitable circularidad de las guerras: «Hace tiempo que no se oye ninguna explosión: ni granadas ni bombas. El soldado se detiene a escuchar: hace tiempo que nadie se queja. Pero él sabe que la guerra está ahí, que sigue ahí, a la vuelta del primer árbol que se presenta» (1974: 64). La guerra como constante histórica parece probar la ausencia de linealidad en el desarrollo humano. En un ciclo de eterno

retorno, Vilalta nos presenta al ser humano en su máxima contradicción, erige el progreso y produce la destrucción: «En su laboratorio, el sabio fabrica un hombre en una probeta. Lo ha conseguido casi todo, menos el corazón, falta el corazón... El campo [de batalla] se llena de corazones que al sabio se le escapan; no puede alcanzar ni uno solo para el hombre de su probeta» (1974: 64). La desesperanza que provoca la lectura de este fragmento conduce a una crisis de sentido, estado tan propio de otras obras de Vilalta, como *El 9*, donde parece que no hay forma de escapar de la trampa histórico-sistémica.

Otras muchos son los focos de su crítica que este relato comparte con su proyecto literario, pero uno resulta especialmente significativo para el interés de estudio de este trabajo: el capitalismo como origen del mal. Como la guerra, la maquinaria capitalista permite a las potencias mantener la dominación de las esferas socioeconómicas, de todos los ámbitos de la vida e, incluso, de la libertad de los cuerpos: «En la fábrica siempre hacía lo que le mandaban sin preguntarse, sin interrogarse, sin que se le ocurriera la posibilidad de discutir siquiera. Y en la guerra obedece también sin discutir» (1974: 65-66). La guerra hace que el capitalismo se reproduzca y los personajes vilaltianos, como muñecos, están condenados a girar fatídicamente en una rueda alienante que los conduce a la pasividad mecánica: «[El cabo] Recoge todos los niños-muñecos-de-celuloide. Se los lleva a todos, uno por uno, en las manos y bajo los brazos: va todo cargado de muñecos-niños. Hace viajes y más viajes para tirarlos a un gran bote de basura que acaba de aparecer en un extremo del campo» (1974: 59). Y es que, en realidad, el objetivo de la guerra es hacer funcionar y reproducir el sistema económico mundial. Esta perspectiva se presenta en la obra de forma desoladora al evidenciar el vínculo entre el orden capitalista y las prácticas de sometimiento que garantizan su continuidad en el tiempo, y sirve también para descargar de toda responsabilidad al soldado raso –en un giro arendtiano que otorga al mal la condición de acción banal–.

Si el foco de su atención estaba en el sufrimiento de aquellos que viven la guerra, el objeto de sus denuncias recae también en los intereses de las democracias y la pasividad de los ciudadanos en todas las latitudes al respecto de dicho sufrimiento: «Contra el general es muy difícil luchar: al general lo sostienen las grandes potencias» (1974: 83). Lejos del sufrimiento ajeno, el resto del mundo obvia que la muerte tiene, en realidad, también su cara: «Ella tiene el rostro de todos sus compañeros muertos. La muerte es solo un espejo: la imagen de él mismo cuando muera» (1974: 62). La importancia de esta reflexión para la autora motiva su aparición en diversas obras de teatro. Si bien no es este el verdadero interés de estas páginas, resulta interesante recuperar algunas de esas reflexiones para dimensionar la superficie de sus denuncias.

Así, por ejemplo, en *Cuestión de narices* (1967), las ondas de la radio transmiten la noticia del estallido de una contienda internacional entre dos naciones ante la impasividad y la indiferencia de tres personajes:

BLAS: Ya se arreglarán. No es cosa que nos concierna.

ROBERTO: Galgolandia está muy lejos.

RICARDO: Sabuesolandia está muy lejos (Vilalta, 1997a: 244).

También en la pieza *Esta noche juntos amándonos tanto* (1970) dos personajes leen con desdén las noticias de los bombardeos sobre la población civil durante la guerra civil española:

ELLA: Muchos murieron, sí.

ÉL: Seguirán muriendo, ya se sabe.

ELLA: Ya se sabe. No es asunto nuestro.

ÉL: Yo no puedo darme el lujo de compadecer a nadie [...].

ELLA: Allá los demás con sus dificultades.

ÉL: Que mueran sin molestar (Vilalta, 1989: 82).

Frente a esta actitud irresponsable e inhumana, la angustia existencial del protagonista del relato «Diálogos del Narrador, la Muerte y su Invitado» es fruto del lacerante dolor que descubre en el mundo. Mientras sus pensamientos focalizan en las guerras, en la represión estudiantil, en las dictaduras, van resonando anuncios publicitarios que incitan al consumo y lo conducen a la disociación:

Vietnam. Aquel mendigo. «Vea la luna por televisión, sin moverse de casa».

Vietnam. Aquel mendigo.

Estoy decidido, Muerte, te amo. Esta vez tus Muertes pequeñas de ti no podrán alejarme.

«Organice su oficina». «Muerte a los estudiantes». «Tire su colchón viejo».

«Aprenda a nadar sin mojarse». «Beba Spring-Cola». [...] «Muerte a los estudiantes». «Ante todo, el interés de la nación». «Dios y Trujillo» (Vilalta, 1974: 30-31).

Esta paradoja insalvable imposibilita la vida y hace que el protagonista encuentre en la muerte la única salida posible: «Mira, el periódico habla hoy de nuestro vecino: “Sin motivo se suicidó de un tiro en la cabeza”» (1974: 32). Su historia es recuperada metonímicamente en el siguiente relato de la colección «Aventura con la Muerte de agua»: «El hombre que a fuerza de darle vueltas a las cosas y hablar solo, se vuelve loco y se suicida» (1974: 36) porque morir es menos traumático que vivir en ciertas condiciones, porque hay seres muertos en vida y seres sensibles que al conocer todo el dolor que les rodea desean escapar. La verdadera muerte es «la Muerte de la peste y del hambre y de la guerra»:

Cuando viva con ella [con la Muerte], en el fondo del agua, dejarán de vivir la injusticia y el miedo y todas las plagas que existen desde el principio de los tiempos. Cuando habite con la Muerte de agua, en el fondo del lago, el silencio de las algas no será tan ruidoso como el de los hombres (1974: 47).

Junto a la innegable huella de la memoria de una exiliada republicana de segunda generación que permea todos los fragmentos aquí traídos, no cabe perder de vista el contexto sociohistórico que acompañó la redacción de la obra. En esta colección de relatos Vilalta da altavoz a aquellas voces que cuestionan el belicismo en un momento de movimientos pacifistas globales: los relatos fueron escritos entre el segundo semestre 1972 y principios de 1973, un momento en que tanto la Guerra de Vietnam como la Guerra Fría se encontraban en fase crítica. Las continuas noticias de masacres, bombardeos a civiles –como los de Hanoi y Haiphong en diciembre de 1972– y el uso de armas químicas en Vietnam provocaron la indignación mundial. Un año antes, en 1971, se produjeron las históricas protestas del Primero de Mayo en Washington, con acciones de resistencia no violenta y desobediencia civil, y se estrenó el icónico himno pacifista *Imagine*, de John Lennon. Al mismo tiempo, la tensión nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética por la carrera armamentística motivó una preocupación mundial por la paz y dio lugar a la firma de los Acuerdos SALT I (1972) para limitar el uso las armas estratégicas.

La inutilidad de las guerras y el sinsentido de la violencia como arma política impulsaron, a partir de este momento histórico, una respuesta fraternal que denunciaba la instrumentalización del sufrimiento en los países subdesarrollados, nuevo campo de batalla de las grandes potencias (Corea, Vietnam, Afganistán o Angola son solo algunos de los ejemplos más icónicos de los conflictos subsidiarios de este periodo). A pesar de la extensión de la manipulación mediática y del consumismo (cuyos efectos narcotizantes describió con precisión Marcuse), surgen en estos años miles de estallidos de inconformismo contra esta forma de neocolonialismo a través de la guerra. El pulso perpetuo entre Estados Unidos y a la URSS se encontró con una ciudadanía más global e interconectada, a la que intentaban distraer con viajes a la Luna, pero para la que ya nada sucedía demasiado lejos.

Represión estudiantil endémica. Los estudiantes como nuevo sujeto revolucionario

Hacia finales de los años sesenta, el movimiento estudiantil ocupaba un lugar cardinal en el contexto internacional. En España, mientras a la costa llegaban hordas de turistas que buscaban el paraíso de sol y playa cuya imagen manufacturada vertía el cine de la época, el movimiento obrero y estudiantil era

objetivo de una cruenta represión franquista. Aunque la restauración internacional del franquismo que la Casa Blanca impulsó –en su lucha contra el comunismo y por la posición estratégica de España a medio camino entre dos continentes– motivó una suerte de desarrollismo que contribuyó a blanquear la imagen de la dictadura en el exterior, una cruel represión gris ponía en la diana a los huelguistas y a los colectivos estudiantiles. Sobre estos grupos ciñó su actividad el Tribunal de Orden Público (TOP) entre los años 60 y 70. Se creó con este tribunal una apariencia de formalismo procedimental que sofisticó la acción hasta ahora desarrollada por la jurisdicción militar en relación con los presos políticos. Cambió el órgano, pero no se relajó la persecución: el Proceso 1001 en 1972 es tal vez el ejemplo más notorio del atosigamiento que sufrió la oposición en el tardofranquismo, pero no el único. A partir de los sucesos de 1956, el movimiento estudiantil y sus prácticas asamblearias se convirtieron en la forma de oposición al régimen más visible. Estos núcleos contestatarios cuestionaron las últimas maniobras de adaptación y aceptación del régimen franquista en una Europa occidental que jugaba siguiendo las reglas impuestas por la Guerra Fría (Gómez Oliver, 2008).

Tras la imagen de una dictablanda que habría abandonado su maquinaria militar sanguinaria y del idílico paisaje que el Ministerio de Información y Turismo se encargaba de verter al exterior, el franquismo seguía asesinando (Moreno Amor, 2024b; Sola Ayape, 2018)¹¹. El contexto de violencia y represión estudiantil era generalizado. Los diarios internacionales se hacían eco de similares sucesos en distintas latitudes. El mayo del 68 francés, la Primavera de Praga o la masacre del Tlatelolco de México ocurrida el 2 de octubre de 1968 son solo algunos de los ejemplos más notables. Es en este contexto de contagio internacional de un mismo espíritu revolucionario en que Maruxa Vilalta escribe *El otro día, la muerte*. Así, por ejemplo, en «Diálogos con el Narrador, la Muerte y su Invitado», bajo el *leitmotiv* «muerte a los estudiantes» que se mezcla con eslóganes de anuncios consumistas, la autora denuncia un clima de violencia generalizado que encontraba como blanco de agresión a este colectivo

11. Entre 1965 y 1975, el franquismo protagonizó numerosos conflictos violentos contra los colectivos obreros y estudiantiles que supusieron terribles vulneraciones de los derechos humanos de los que la prensa internacional comenzaba a hacerse eco. Sirvan como ejemplos de la macropers persecución de disidentes políticos que caracterizó el epílogo del franquismo el llamado Proceso 1001 –que supuso la condena a prisión de todo el comité directivo del sindicato Comisiones Obreras (1972)–, el asesinato del activista Salvador Puig Antich el 2 de marzo de 1974 o el Proceso de Burgos –que supuso la condena a muerte de 16 miembros de ETA–.

y era presencia sistemática e inmutable en la prensa (1974: 30-31)¹². El hecho de que los estudiantes estuvieran protagonizando movimientos parecidos en países muy diferentes constituía una ventana de oportunidad única para erigir una memoria multidireccional y para hacer real el sueño de la solidaridad internacionalista.

En los relatos de la colección, los estudiantes son transfigurados como sujetos sufrientes capaces de ser interpretados en código transfronterizo y cuyos testimonios son erigidos buscando crear relatos complementarios y no rivales. Resulta ilustrativo a este respecto que el narrador de «Morir temprano mientras comulga el general» identifique al protagonista como un «quijote-estudiante-Andrés-Sánchez-mi-cuate» con dos indicadores de identidad muy marcados: la española quijotesca (idealista y justiciera) y el mexicanismo «mi cuate» (popular y afectiva). El relato en cuestión acompaña al estudiante Andrés Sánchez en sus últimas horas antes de ser fusilado por haber presenciado una manifestación y haber sido falsamente acusado de asesinar a un policía: «En cambio a ti te mostraron una foto, cara más bien antipática: que es un policía al que has asesinado y por eso te van a fusilar el 23 de enero a las seis de la mañana. Y al de la foto no lo has visto en tu vida y nadie mató a ningún policía y en la manifestación no hubo acto alguno de violencia» (1974: 85). Al no atribuir nacionalidad a Andrés ni dar a la trama un cronotopo, la narración trasciende lo particular para convertirse en símbolo universal de la opresión y reflejar la indiscriminada violencia ejercida contra cualquiera que se atreviera a cuestionar el poder:

Donde ayer no había nada, estrechas rendijas hoy, rendijas nuevas de los muros de la celda para que asomen por ellas los rostros de tus compañeros muertos: Hugo, José, Ernesto, todos la tarde de las ametralladoras, todos en la plaza, ellos sin calabozos, todos en la plaza, hace un año, allí quedaron tirados, por eso fuiste con Teresa a la manifestación (Vilalta, 1974: 90).

Esta estrategia estilística evidencia una intención consciente de ir más allá de las fronteras nacionales, sugiriendo que el sufrimiento causado por el autoritarismo es compartido y se manifiesta en diversas latitudes. Este cruce o fusión

12. Su interés por la represión estudiantil es, asimismo, rastreable en piezas como *Un país feliz* (1964) o *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970), en una de cuyas escenas Vilalta parece teatralizar la muerte violenta a manos de la Brigada Político-Social del Franquismo del estudiante español Enrique Ruano, arrojado por una ventana durante un registro domiciliario un año antes. Como en el caso de Andrés Suárez, el protagonista de «Morir temprano mientras comulga el general», el asesinato de Enrique Ruano sucedió «a finales de enero». Javier Padilla escribió una fascinante obra sobre la historia de Enrique Ruano que precisamente lleva por título *A finales de enero. La historia de amor más trágica de la Transición* (2019).

de memorias sucedió incluso en tiempo real, pues sabemos que los estudiantes norteamericanos, franceses, españoles o mexicanos compartían lecturas, imaginarios, símbolos y hasta métodos de protesta, creando una gran comunidad de sentido internacional. Desde la óptica de la memoria multidireccional, la historia del estudiante torturado que espera la muerte en una celda mientras el general comulga permite reconocer simultáneamente diversas líneas temporales y geográficas: por una parte, el eco mnemónico de la brutalidad que marcó el franquismo en una etapa de blanqueamiento internacional (obsérvese, por ejemplo, que en 1974 se produce el ajusticiamiento del joven Salvador Puig Antich usando el garrote vil); por otra, el ambiente de violencia y represión estudiantil de México, con sucesos como la mencionada Masacre del Tlatelolco en 1968 o la masacre del Jueves del Corpus en 1971. Con la negación de las circunscripciones, Vilalta logra la apertura hacia la pluralidad del dolor para que la proyección de la figura del estudiante caído conduzca en cada lector a una reivindicación del deber colectivo de recordar y resistir.

La cuestión religiosa: hipocresía, connivencia y disputa

Otra de las preocupaciones que en el teatro vilaltiano hace explícito un compromiso de exiliada republicana es la crítica al clero por su connivencia y su condición de colaborador necesario con un régimen, el franquista, que «mataba en nombre de Dios» (1997b: 103). En obras como *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas* (1997), la dramaturga convierte a la Iglesia en el foco de su crítica: «Los mató el franquismo bendecido por el clero español como una “cruzada” contra los que llamaron “rojos”» (1997b: 103). Aunque de forma más sutil y horizontal que los otros dos aspectos tratados en este artículo –la guerra y la represión estudiantil–, los relatos de *El otro día, la muerte* también patentizan esta línea discursiva que será la base de su tetralogía religiosa teatral¹³. Convertida en uno de los pilares fundamentales del Nacionalcatolicismo y en garante de su legitimidad a escala internacional, la Iglesia se situó del lado de los vencedores para plegarse a los fastos del poder (Hurtado Sánchez, 2009: 352). Pero la hipocresía de la jerarquía eclesiástica trascendió fronteras a nivel internacional. La alianza espuria entre poder civil y poder religioso en la inmensa mayoría de

13. En la década de los noventa, Maruxa Vilalta escribió cuatro piezas teatrales en torno a sendas figuras religiosas: *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo* (1990), *Francisco de Asís* (1993), *Jesucristo entre nosotros* (1995) y *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas* (1997). Al contrario de lo que pueda parecer, la voluntad de estos estos supera toda pretensión hagiográfica y se acerca al terreno de la resignificación en un ejercicio posmemorialístico de disputa de la apropiación que de la religión hizo el franquismo (Buffery, 2016).

los regímenes totalitarios y dictatoriales que signaron el siglo XX promovió un distanciamiento de las clases populares, sobre todo la obrera, de la Iglesia. En Latinoamérica, el clero adoptó posturas que contribuyeron a la legitimación y el sostenimiento de dictaduras militares que infligieron profundas heridas sociales y humanas. En Argentina, «la Santa Sede celebró la reputación moral de Videla y la vocación cristiana del nuevo gobierno» (Sánchez-Moreno, 2022: 198). En Chile, la connivencia del clero con el régimen de Pinochet se evidenció desde el golpe militar de 1973 cuando algunos sectores eclesiásticos optaron por apoyar la nueva realidad autoritaria justificándola como respuesta necesaria ante el imparable avance del comunismo (Veit Strassner, 2006). En Brasil, tras la Revolución Militar de 1964, algunos sectores conservadores del clero brindaron su apoyo al nuevo gobierno de Ranieri Mazzilli.

Este respaldo de ciertos sectores eclesiásticos para que ciertos regímenes pudieran seguir perpetrando con impunidad masacres y violaciones sistemáticas de los derechos humanos, es denunciado en «Morir temprano, mientras comulga el general». Mientras espera paciente la extremaunción, el estudiante reflexiona sobre la apropiación de la religión por parte del aparato represivo y se pregunta por el verdadero lugar de Dios: «Llegarán con un cura, de un momento a otro. Lo que al cura quieres pedirle es que deje en paz a Dios y se busque otra chamba. Dios nada tiene que ver con el general que comulga» (Vilalta, 1974: 93). Previamente, encontramos este clarificador fragmento: «Llegarán con un cura, cuando vengan a buscarte. No crees en el cura pero sí en el Cristo (...). Al Cristo el general que comulga no puede ensuciarlo» (1974: 88). Quisieron arrebatarle a los disidentes hasta la esperanza de la fe, manoseándola hasta tal punto que se hiciera insostenible seguir creyendo, pero es posible separar jerarquía y Evangelio. Andrés Sánchez se descubre reconociendo a Dios en el cuarto donde era feliz con Teresa, su novia: «Y un Cristo con las manos con alfileres traspasadas, en el cuarto de Teresa» (1974: 94). Un Cristo que sufre, un Dios hombre que también fue perseguido y ajusticiado: «Hay un Cristo-hombre en el cuarto de Teresa» (1974: 88). Con gran sutileza, la enunciación de estos pensamientos ilustra en el relato una reflexión de amplio alcance sobre la compenetración entre la institución eclesiástica y el poder opresivo en diferentes latitudes y momentos de la historia.

La revisión crítica sobre el papel que la Iglesia había jugado en muchos de los conflictos políticos del último siglo coincide con un periodo de reformas teológicas impulsadas desde el Concilio Vaticano II y que llegaría a América Latina a partir de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, curiosamente celebrada en 1968 en Medellín (año que anteriormente se mencionó como punto de efervescencia de la vanguardia estudiantil). Las nuevas

formas teológicas facilitaban lecturas más progresistas y humanistas de la religión, alejadas de la doctrina ultraconservadora. El alcance que en América Latina adquirieron figuras como el arzobispo Óscar Arnulfo Romero, con una clara militancia pacifista, o en España el cardenal Vicente Enrique Tarancón, abiertamente enfrentado con Franco, intensificaron el contraste con la vieja jerarquía que había puesto bajo palio a los dictadores, que les había dado la comunión tras ordenar fusilamientos.

A modo de conclusión

A lo largo de este artículo hemos realizado un acercamiento a la todavía desconocida colección de cuentos *El otro día, la muerte*. Si bien en *El otro día, la muerte* operan preocupaciones que encuentran su anclaje en una memoria republicana, la obra persigue un afán universalista que trasciende las fronteras de la singularidad española y permite una lectura desde los parámetros de la memoria multidireccional. Esta dimensión transnacional podría responder a diferentes factores que encuentran su origen en la ambigüedad que el exilio produce en los hispanomexicanos, cuya memoria, a medio camino entre España y México, entre la evocación y la narración, es ya sin recuerdo. Al ampliar las posibilidades hermenéuticas de los textos de la colección, el enfoque multidireccional no neutraliza, pero sí supera el marco epistemológico de acercamiento a las memorias de las segundas generaciones hasta ahora instituido en los estudios sobre la posmemoria. Esta concepción mnemónica y sus implicaciones contribuyen a explicar los modos en que la literatura de las segundas generaciones tiende a construir una memoria transversal que apunta a distintos momentos, culturas y contextos históricos. Con su narrativa, que es «exorcismo y magia», Vilalta derrota a los verdugos de su pasado, de todos los pasados traumáticos, y honra a sus víctimas dándoles voz porque «la ficción es vida y la muerte es la ausencia de ficción» (1974: 12).

Bibliografía citada

- ALBERIONE, E. (2016), «Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: Esa particular manera de contar-se», en *Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del golpe cívico-militar: reflexiones desde el presente*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, pp. 1-13.
- ARAUZ, A. (1959), «Fichas bibliográficas», *Jueves de Excelsior*, 12 de marzo, p. 31.
- ARUI y González, R. (2008), *El retorno de los hijos del exilio: una nueva comunidad de inmigrantes*, Buenos Aires, Prometeo.
- ATAMOROS, N. (1958), «Revista social», *Jueves de Excelsior*, 10 de febrero, p. 27.

- AYALA, M. y Kondolf, C. (2016), ««Allá eras un chileno y acá un cubano, cachai?» Retorno y desarraigo en la experiencia de la segunda generación del exilio chileno. Entrevista con Lumi», *Historia, voces y memoria*, 8, pp. 65-85.
- AZNAR SOLER, M. y López García, J.R. (eds.), (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento.
- AZNAR SOLER, M. y López García, J.R. (2016), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. 4, Sevilla, Renacimiento.
- BADOS CIRLA, C. (2005), «Escritoras republicanas españolas exiliadas en México», en M. J. Jiménez Torné e I. Gallego Rodríguez (coords.), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 73-94.
- BAISSOTI, P. (2017), «El culto a la muerte como principal sustento de las religiones políticas. Los casos del fascismo, el nacionalsocialismo y el franquismo», *Revista Estudios*, 35, pp. 188-223. <https://doi.org/10.15517/re.v0i35.31597>
- BASILE, T. (2020), «Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as», en T. Basile y C. González (eds.) (2020), *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Bordeaux, P U de Bordeaux, pp. 35-75.
- BASSO, M. F. (2019), *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- BUFFERY, H. (2011), «“En un país llamado México”: compromiso local y recepción transnacional en la obra de Maruxa Vilalta», en M. Aznar Soler y J. R. López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, pp. 370-379.
- BUFFERY, H. (2014a), «Maruxa Vilalta: memoria de un olvido», en J. P. Heras y J. P. Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, pp. 402-425.
- BUFFERY, H. (2014b), «Una reorientación escénica: la obra de Maruxa Vilalta en el teatro mexicano de la década de los 60», en J. P. Heras y J. P. Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, pp. 426-440.
- BUFFERY, H. (2016), «¿Una voz en el desierto? Espacio, identidad y posmemoria en la obra finisecular de Maruxa Vilalta», en E. H. Houvenaghel y F. Serlet (eds.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Ciudad de México, Porrúa, pp. 79-95.
- CHMIEL, F. (2021), «La conquista del umbral: los espacios de tránsito en las memorias de las infancias en el exilio de las últimas dictaduras de Argentina y Uruguay», *Historia Crítica*, 80, pp. 129-151. <https://doi.org/10.7440/histcrit80.2021.07>
- ESCOBAR GALLOFRÉ, S. (1974), *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas Clavileño, Presencia, Segrel, Ideas de México y Hoja*. México, UNAM.

- FABER, S. (2010), «La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», en P. Álvarez-Blanco y T. Dorca (coords.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana/Verbuert, pp. 101-110.
- GARCÍA DE FEZ, S. (2011), «Una Escuela desconocida del exilio: la polémica en torno al Instituto Hispano Mexicano Ruiz de Alarcón», *Educació I història: Revista d'història de l'educació*, 17, pp. 213-235.
- GÓMEZ OLIVER, M. (2008), «El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)», *Revista Crítica des Ciències Socials*, 81, pp. 93-110. <https://doi.org/10.4000/rccs.652>
- GUTIÉRREZ, J. de A. (1974), «Libros sobre mi mesa», *Jueves de Excelsior*, 20 de junio, p. 25.
- HERAS, J. P. y Ayuso, J. P. (eds.) (2014), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento.
- HIRSCH, M. (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-128.
- HURTADO SÁNCHEZ, J. (2009), «Curas y obreros contra la dictadura franquista», *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 2, pp. 351-372. <https://doi.org/10.46543/ahia.0902.1006>
- MBEMBE, A. (2011), *Necropolítica*, Santa Úrsula, Melusina
- MUÑOZ-HUBERMAN, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL, pp. 9-57.
- LIIKANEN, (2006), «Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos», en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española (1936-1939)*, pp. 1-21: http://www.secc.es/media/docs/33_4_LII_KANEN.pdf [consulta 10 enero 2025].
- LÓPEZ AGUILAR, E. (2012), *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, Ciudad de México, Eón/ Universidad Autónoma Metropolitana Azcalpotzalco.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1965), «Jóvenes poetas españoles en Méjico (una promoción desconocida)», *Ínsula*, 222, p. 5.
- MATEO GAMBARTE, E. (1996), *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida.
- MATEO GAMBARTE, E. (2017), «Fisionomía del grupo hispanomexicano», *Ínsula*, 851, pp. 13-18.
- MONTAÑO GARFIAS, E. (2004), «Entrevista. Ramón Xirau, escritor y académico», *La Jornada*, 12 de abril: <https://www.jornada.com.mx/2004/04/12/02an1cul.php?origen=cultura.php&fly=> [consulta 7 de enero de 2025].
- MORENO AMOR, M. (2024a). «Discursos y recursos de la memoria en la narrativa breve de Maruxa Vilalta», *Letral*, 34, pp. 325-351 <https://doi.org/10.30827/rl.v0i34.30056>

- MORENO AMOR, M. (2024b). «Del abandono al aislamiento, del aislamiento al blanqueamiento: el papel de las potencias extranjeras durante la Guerra Civil y la dictadura españolas en el teatro de Maruxa Vilalta», *Sansueña*, 6, pp. 54-67.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1999), *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL.
- PALAVICINI, L. (1958), «Los desorientados», *Impacto*, 10 de agosto, p. 61.
- PERALTA, E. (1979), «Entrevista con Maruxa vilalta», *Plural*, 40-46, pp. 40-46.
- PÉREZ BAQUERO, R. (2021), «Europa como “comunidad mnémica”: El recuerdo del Holocausto entre memorias cosmopolitas y multidireccionales», *Pasado y Memoria*, 23, pp. 384-406. <https://doi.org/10.14198/pasado2021.23.16>
- RIVERA, S. (1990), *Última voz del exilio. El grupo poético hispanomexicano. Antología*, Ciudad de México, Hiperión.
- RODRÍGUEZ, J. (2013), «Max Aub y la segunda generación del exilio», *Anales de literatura española contemporánea*, 38(1/2), pp. 293-326.
- RODRÍGUEZ, J. (2017), «Segunda generación», en M. P. Balibrea (coord.), *Lineas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, pp. 152-161.
- ROSES, L. E. (1989), «Charla con Maruxa Vilalta», *Alba de América*, VII (12-13), pp. 405-418.
- ROTHBERG, M. (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford UP.
- SALAZAR MALLÉN, R. (1961), «La novela de un soñador», *Mañana*, 29 de julio, p. 56.
- SÁNCHEZ-MORENO, M. (2022), «Las caras de la Iglesia católica durante la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983)», *Hispania Nova*, 22, pp. 195-217. <https://doi.org/10.20318/hn.2023.8033>
- SARLO, T. (2005), *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SICOT, B. (2003), *Ecos del exilio. 13 poetas hispanoamericanos. Antología*, A Coruña, Ediciones Do Castro.
- SOLA AVAPE, C. (2018). «Radiografía de una transición. México y la democratización de España en 1977», *Revista Complutense de Historia de América*, 44, pp. 235-260. <http://dx.doi.org/10.5209/RCHA.61087>
- SOLÓRZANO, C. (1975), «Maruxa Vilalta: El otro día, la muerte», *Revista de Bellas Artes*, 19, pp. 22-24.
- TRAVERSO, E. (2001), *La Historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Herder.
- VEIT STRASSNER, M. A. (2006), «La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenossamaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico», *Teología y Vida*, 47, pp. 76-94. <https://doi.org/10.4067/s0049-34492006000100004>
- VILALTA, M. (1971), «El teatro, mi vehículo de expresión», *Diario de Barcelona*, 7 de septiembre, p. 19.

- VILALTA, M. (1974), *El otro día, la muerte*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz.
- VILALTA, M. (1989), *Teatro I*, México, FCE.
- VILALTA, M. (1997a), *Teatro II*, México, FCE.
- VILALTA, M. (1997b), *Ignacio y los jesuitas*, México, FCE.
- VILALTA, M. (2011), «La izquierda del idealismo y la cultura», en M. Aznar Soler y J. R. López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, pp. 136-142.
- VILCHES DE FRUTOS, F. (2021), «Conflictos bélicos desde una perspectiva transnacional: Testimonio y compromiso de una exiliada, María Teresa León», *Romance Studies*, 39(1), pp. 7-20. <https://doi.org/10.1080/02639904.2021.1923967>

Memoria y exilio en la obra de Carmen Castellote

Memory and Exile in the Work of Carmen Castellote

Carla FERNÁNDEZ ALARCÓN

Autoría:

Carla Fernández Alarcón
Universitat Autònoma de Barcelona, España
carla.fernandezal@autonoma.cat
<https://orcid.org/0009-0004-5236-8015>

Citación:

FERNÁNDEZ ALARCÓN, Carla (2026). «Memoria y exilio en la obra de Carmen Castellote», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 315-333.
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.30067>

Fecha de recepción: 15/05/2025

Fecha de aceptación: 10/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Carla Fernández Alarcón

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

En el presente artículo se aborda la obra de Carmen Castellote, poeta perteneciente al denominado «exilio heredado», con el objetivo de visibilizar y valorizar su producción literaria. A partir de sus libros *Kilómetros de tiempo* (2022), *Cartas a mí misma* (2022) y *Clamor de aldabas* (2022), se hace una aproximación a las distintas vías a través de las que la autora articula su búsqueda identitaria, marcada profundamente por el desarraigo y el sentimiento de extranjería. El estudio pone de relieve la importancia de su escritura como forma de resistencia frente al olvido, espacio en el que su identidad se construye en dialéctica con la colectividad, el recuerdo infantil y la construcción simbólica de la espacialidad. La voz de Castellote se sitúa en el cruce entre su historia personal y la memoria colectiva, enriqueciendo así el corpus de la literatura del exilio republicano español.

Palabras clave: Carmen Castellote; exilio heredado; segunda generación del exilio republicano; mujeres en la poesía del exilio; memoria colectiva; género e identidad; poesía española; siglo XX.

Abstract

This article explores the work of Carmen Castellote, a poet associated with the so-called «inherited exile», with the aim of highlighting and valuing her literary production. Based on her books *Kilómetros de tiempo* (2022), *Cartas a mí misma* (2022) and *Clamor de aldabas* (2022),

the study examines the various paths through which the author articulates her search for identity, profoundly marked by uprooting and the feeling of foreignness. The study emphasizes the importance of her writing as a form of resistance against oblivion—a space where her identity is constructed in dialogue with collectivity, childhood memory, and the symbolic construction of space. Castellote's voice is situated at the intersection of personal history and collective memory, thereby enriching the body of literature of the Spanish Republican exile.

Keywords: Carmen Castellote; inherited exile; second generation of the Republican exile; women in exile poetry; collective memory; gender and identity; Spanish poetry; 20th Century.

Introducción

Aproximarse a la labor literaria del conjunto de poetas pertenecientes al denominado «exilio heredado» supone una ardua y compleja tarea de caracterización. Las tan dispares individualidades que se recogen bajo este membrete impiden la formación de un grupo homogéneo y requieren de una mayor atención a las especificidades de cada trayectoria. Las integraciones en la historiografía de dicho grupo han aumentado de forma notable en las últimas décadas, aunque no es poco común el olvido sistemático que se ha efectuado para con algunas voces literarias. De entre estas individualidades periféricas destaca el caso de Carmen Castellote (Bilbao, 1932), poeta exiliada en la Unión Soviética, integrante del grupo denominado «los niños de Rusia», cuya obra ha sido editada recientemente por la editorial Torremozas en 2022. Su producción literaria, integrada por la antología poética *Kilómetros de tiempo* (2022), el libro de cuentos *Clamor de aldabas* (2022) y el epistolario *Cartas a mí misma* (2022), se ha dado a conocer en España gracias, en buena medida, a la incesante labor del actor Carlos Olalla.

Unos veinte años antes del inicio de su labor literaria, tras el bombardeo de Guernica, Castellote fue evacuada el 13 de junio de 1937 en el buque *Habana* rumbo al puerto francés de Pauillac. Desde allí, miles de niños embarcaron en el carguero *Sontay* hacia Leningrado, los que posteriormente fueron bautizados y conocidos como los «niños de Rusia». Residió los primeros años en la Casa de Jersón (Ucrania) junto con varios maestros y educadores españoles. En 1941, sin embargo, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y tras la invasión nazi, tendría que ser trasladada a la Casa de Tundrija, en Siberia. En 1943 el colectivo se trasladó definitivamente a Moscú, donde Castellote realizaría sus estudios en Historia y un posgrado. Tras contraer matrimonio, pasó unos años en Polonia y, finalmente, en 1958 se trasladó a México, país en el que reside actualmente y en el que inició su labor poética. Allí se reencontró con su padre,

Ricardo Castellote, dirigente comunista que había llegado a Veracruz en 1936 como exiliado.

En Ciudad de México dirigió el Departamento de Geografía e Historia durante más de veinte años en la editorial UTEHA. Mantuvo contacto principalmente con el también exiliado Gabriel García Narezo y, a raíz de la vinculación de su padre al Partido Comunista, estableció lazos con otros autores exiliados, entre ellos Pedro Garfías y León Felipe, quienes la animaron a iniciar su proceso de escritura. Trabajó una gran amistad con Juan Rejano y fue este quien publicó algunos de sus poemas en el suplemento cultural *Revista Mexicana de Cultura* del diario *El Nacional*, que el poeta cordobés dirigió hasta su fallecimiento.

La llegada a Rusia, la vivencia de la guerra y la vinculación con un yo colectivo quedan plasmados en su primer libro de poesía, *Con suavidad de frío*, publicado en 1976. Posteriormente, la visión cruda y directa del horror se suple por otras dialécticas, como la búsqueda identitaria y la conquista de una agencia poética en *Vuelo de nieve al sol* (1979), el amor y el erotismo en *Diálogo con la esfinge* (1983) o la asunción de la condición exílica y la conciliación con el nuevo paisaje en *Acta de renacimiento* (1985) y en *Gavilla de horas* (inédito hasta 2022). En 1980, dirigió la revista *Poesía. Registro Iberoamericano*, fundada por el poeta y editor Octavio Novaro (Ibarra 2022) y, unos años más tarde, fue galardonada en Moscú con la medalla Pushkin por su conjunto de ensayos *De Pushkin a Tolstoi y Mayakovski* (1987). En la década de los noventa, publicó diversos ensayos en la revista de la Universidad Autónoma del Estado de México y en la gaceta literaria *Etcétera*, además de participar durante varios años en el grupo literario Ocho Poetas Mexicanos. Asimismo, realizó recitales y dictó conferencias sobre literatura rusa en diferentes foros culturales tanto en la capital como en varios estados de la República¹. De forma más reciente, en 2015, editó en México su libro de cuentos *Ristra de magdalenas*. Como se ha comentado, la valiosa producción literaria de Castellote no fue recogida en España hasta 2022 cuando la editorial Torremozas publicó su poesía completa en la edición *Kilómetros de tiempo* (2022) y la totalidad de sus relatos en *Clamor de aldabas* (2022), así como su epistolario poético *Cartas a mí misma* (2022), en el que establece un diálogo directo con su infancia en la Unión Soviética.

Por su labor literaria en México, su obra ha sido estudiada dentro del sistema cultural y literario mexicano e integrada, junto con otras voces, en el grupo «hispanomexicano». Los estudios que versan sobre el grupo de poetas manifiestan las dificultades con que las distintas voces se han adscrito a este

1. Los datos de la biografía de Carmen Castellote se toman de la introducción a *Kilómetros de tiempo* (2022), realizada por Carlos Olalla y Pablo Fernández-Miranda, y se complementan con alguna información proporcionada por la autora.

conjunto. Se trata, como sostiene López Aguilar en una antología que no recoge la figura de Castellote, «de un grupo sin grupo, con acentuadas personalidades individuales» (2012: 27), al que enfrenta el símil de *archipiélago* de poetas, reunidos en tres núcleos generacionales distintos. Junto a este panorama, discurren ciertas trayectorias que han quedado excluidas del conjunto y que, de forma similar al *archipiélago* de poetas hispanomexicanos, constituyen lo que Ibarra Guerrero (2022) ha denominado una *constelación* de voces femeninas, entre las que se encuentran Castellote, junto con otras poetas como Aurora Correa, Adriana Merino y Tere Medina-Navascués. En este sentido, su vinculación se debe a que «escriben sobre temáticas similares, comparten un horizonte sociohistórico que se trasluce en sus poemas, recurren a estrategias similares para construir su propia identidad, expresan un entendimiento más o menos común de lo *femenino...*» (Ibarra, 2022: 172).

La producción de estas autoras se encuentra distanciada de algunas características esenciales que propiciaron los enlaces del grupo hispanomexicano, tales como la participación común en ciertos proyectos intelectuales –las revistas *Clavileño* (1948), *Segrel* (1951), *Presencia* (1948-1950) y *Hoja* (1948)–, alrededor de los que se promovió, tal y como explica Ibarra, «un punto de reunión; implican un consenso en las intenciones y poéticas; es decir, son una expresión de la identidad colectiva, que influye a su vez en la visión individual de literatos, poetas e intelectuales» (2020: 184). Asimismo, las antologías que han organizado el grupo hispanomexicano, como las de Susana Rivera (1990), Bernard Sicot (2003) o Enrique López Aguilar (2012), no incluyen la poesía de ninguna de estas voces periféricas, cuestión que también pone de manifiesto la construcción de los repertorios desde estructuras patriarcales. De forma precisa, la obra de Castellote puede rastrearse en otras antologías tales como *Poesía Erótica Mexicana (1989-1990)*, o en algunas elaboradas de forma más reciente y anteriores a la recuperación de su obra en 2022, tanto en España, en el caso de *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939* (2020) de José-Ramón López García, como en México, en el de *El mar y sus exilios. Antología de poetas hispanomexicanas* (2021) de Katia Irina Ibarra Guerrero y Mariana Masera.

Estudios como los de Ibarra Guerrero y Masera (2017) y López García (2024) muestran la incipiente necesidad de integración de estas poetas en la historiografía del exilio republicano español de 1939. La obra de Castellote ha sido contemplada en algunos estudios que promueven esta visibilización, como el ya citado trabajo de Ibarra Guerrero «Poéticas soterradas: mujeres del exilio menor en México» (2020), cuyo enfoque se centra en la producción artística de siete autoras del exilio heredado en México, y el texto de Begoña Cambor

Pandiella y Juana María González García «Las poetas del exilio de la segunda generación: algunas voces olvidadas» (2024), donde se elabora una panorámica que aúna la producción literaria de exiliadas en otros países, como Aurora de Albornoz o Teresa Gracia (2024). Orientados únicamente a la producción de Castellote, Nuria Capdevila-Argüelles ha realizado la introducción a *Cartas a mí misma* (2022) y el estudio de Ibarra Guerrero «Memoria y exilio en la poética de Carmen Castellote» (2022) incide en la poética del primer poemario de la autora, *Con suavidad de frío* (1976).

Atendiendo a la necesidad de integración de estas voces periféricas en la historiografía del exilio republicano de 1939, el presente artículo tiene como objeto valorizar y visibilizar la producción literaria de Carmen Castellote, abordando su poesía completa *Kilómetros de tiempo* (2022), su epistolario poético *Cartas a mí misma* (2022) y su libro de cuentos *Clamor de aldabas* (2022). Tomando el exilio como punto de partida, la autora establece distintos planos dialógicos que responden a una profunda búsqueda identitaria, entre los que se encuentran la vindicación de la condición exílica desde la voz colectiva, la reconquista de una agencia poética y la recreación espacial del mundo infantil.

«La historia de los que durmió la Historia»

En 1991, Carmen Castellote escribió un artículo para *El País*, pocos días antes de la conmemoración de los sesenta años de la proclamación de la Segunda República. Sin mencionar su propia labor poética, manifestó el olvido sistemático al que fueron sometidos muchos de los intelectuales españoles exiliados en 1939: «Involuntariamente nos preguntamos: ¿quién selecciona, quién olvida, quién *antologa*?». En este sentido, puso por delante la reivindicación de la necesidad del recuerdo y la denuncia de esa historia fragmentaria que ha perpetuado el silencio histórico desde la España de la Transición. Tal y como afirma Capdevila-Argüelles en su prólogo a *Cartas a mí misma*: «hace suyo el deber de ser voz de la historia» (2022b: 10) y de construir, a su vez, un relato vital que, ante todo, emerge como un espacio colectivo. Relato que dedicará, tal y como refleja en su epígrafe a *Kilómetros de tiempo*, «para ellos, los que nos acogieron en su seno, en tanto que los de entonces pisotearon nuestra infancia con botas militares y nos expulsaron con obuses, como si la nación fuera de su propiedad privada» (2022a: 171).

Castellote, de acuerdo con esa «herencia no merecida» (Muñiz-Huberman, 2017: 3) que el exilio supuso para los «niños de la guerra», inicia en su proceso de escritura la búsqueda de la identidad que quedó relegada al tiempo pausado y arrebatado. Por ello, sobre todo en su primer poemario, ese proceso de búsqueda no tuvo otra opción que virar hacia un sujeto colectivo y escindirse hacia

la pluralidad, cuestión que lleva a la autora a preguntarse reiteradamente por los «muertos escondidos en mi infancia» (2022a: 30) y por «los muertos que amé» (2022b: 79). Como indica Ibarra Guerrero, el cuestionamiento con el que su poema «La guerra y yo» se completa no puede sino articular una posición militante, la de no olvidar: «Se pregunta “¿Qué hago con los muertos?” (12) en un tono humanitario que caracteriza tanto a la primera como a la segunda generación, así como a la poesía social española de la posguerra» (2020: 194).

El inevitable encuentro con un yo-nosotros se corresponde con la vivencia colectiva de los horrores de la guerra, que no cesó hasta tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, cuyo estallido y la invasión nazi de la Unión Soviética en 1941 provocaron el inicio de la Gran Guerra Patria: «Es mil novecientos cuarenta y uno / y en este año solo crece la guerra» (2022a: 33). La huida de los «niños de Rusia» ubicados en la Casa de Jersón hacia Siberia se inició con un desplazamiento en tren hacia el norte del Cáucaso, a la ciudad de Pitiagorsk. Allí, el colectivo permaneció durante un año junto a la ladera del monte Beshtau, en el monasterio Athos, hasta que el ejército alemán alcanzó la región:

Pero en Biesthao, en su alambrada vegetal,
la guerra dio con nosotros,
hizo suyo el escondite, mató los juegos,
ensució la montaña.
La infancia se tornó vieja nube de pájaros,
tan alta que ya nunca regresaré a Biesthao. (2022a: 36).

El recuerdo de Beshtau reverbera en la obra de la autora como una esperanza nuevamente arrebatada por la guerra. En su cuento «La transacción», la protagonista, una niña española refugiada en Siberia, recuerda cruelmente el llanto compartido tras la noticia de su obligada marcha:

Y alrededor: nadie. Solo ella y el invierno siberiano acosándola sin piedad. En medio del pánico, tan penetrante como el frío, le asaltó un recuerdo del año anterior, una memoria encerrada el 22 de junio de 1941. Estaba de vacaciones con otros niños cuando una noticia atroz cercenó el día y el verano: «Los alemanes han invadido Rusia, el suelo patrio.» Escuchó los lamentos colectivos, el miedo de los mayores..., su miedo (2022c: 55).

Es precisamente el frío siberiano la imagen que se traspone a ese sujeto colectivo, metáfora deshumanizada tras el brutal desplazamiento: «¿Habrá sol en algún sitio de la tierra? / Nosotros somos el frío de una escuela de Siberia, / que detiene la calle con su alfabeto mudo» (2022a: 39). El suelo helado de la escuela de Tundrija, poblado al que la autora consagrará gran parte de su poesía, ejercerá como hogar de acogida durante largas noches durante la infancia de

estos niños: «[...] Hablan de los niños que vinieron de lejos / y que duermen en el suelo de su escuela. / Por un instante, la nieve evade las ventanas. / Son los chicos de Tundrija atados al cristal» (2022a: 40). El poblado siberiano se erige como emplazamiento simbólico desde donde poder resignificarse en la voz infantil y reivindicar a las víctimas y a los que los acogieron: «¿Qué ha sido de la escuela, / de los niños ausentes, que enredaron mi nombre?» (2022a: 40).

La necesidad del recuerdo en la obra de Castellote se muestra también en clave feminista al clamar por las «Mujeres de Siberia», aquellas que salvaguardaron la sensación de hogar y se dedicaron profundamente al cuidado infantil. La figura de la mujer en su obra cobra una gran importancia, especialmente en lo que refiere al establecimiento de una relación de sororidad. Como apuntan Camblor Pandiella y González García acerca de esta cuestión, «se trata de establecer una genealogía femenina y desde la sororidad aceptar las heridas de la vida tomando de la mano a otras, y acogiendo la ayuda recibida» (2024: 278). Castellote ensalza desde su poesía la labor de las mujeres con las que topó en su infancia en Siberia, quienes desempeñaron un papel maternal para con los niños, asumiendo la protección del hogar mientras «nos leían su vida y hablaban de los hombres que estaban lejos» (2022a: 42). En este sentido, la autora vindica la lucha íntima emplazada en el ámbito doméstico e impregnada siempre de una sensación de extranjería. La extranjería como lucha contra la que no solo se bate el exiliado, sino también la mujer que sola enfrenta la institución familiar. De esta forma queda representado en su cuento «Aglaya», en el que el sentimiento de deslocalización solo ofrece a la protagonista una posibilidad de existencia en el extrañamiento:

El mundo la había arrojado de su contexto. Iba y venía como alguien sin vínculos con ella; pero pedía a Dios que ese mundo que le aporreaba le trajera siempre la hora de comer.

Aglaya desarmó su trenza; cepilló el dorado cabello, confundido con las primeras canas de un otoño que aún estaba lejos de alcanzarla, pero que ya la había asaltado con sus signos. Todo lo celebró sin mirarse en el espejo, porque no tenía espejos que la recogieran ni tiempo para esas confidencias. Por lo demás, de haber existido alguno, él no hubiera podido revelar su imagen verdadera, lo que era en realidad: madre de dos pequeños, hija de un anciano y probable viuda de guerra (2022c: 23).

En este sentido, Castellote forja su lugar de enunciación a la luz de una dimensión colectiva sin la que no podría dotar de sentido a su existencia. Cuestionarse por «los muertos escondidos en mi infancia» (2022a: 30) tiene como respuesta la articulación de un doble espacio de rememoración y de denuncia. Tal es como lo muestra en «Me niego a olvidar», carta que recoge la

visión humanitaria de todo su primer poemario y a partir de la que construirá su visión literaria:

Yo viví un país tragando la guerra por sus ojos, niños atados a la estufa con la ira del frío y ancianos que esperaban la noticia de su muerte frente a sus casas, ya muertas en el aire.

Vi camiones con letteros. «Todo para el frente», y en una aldea mecida en la orilla del mundo unas mujeres que estallaban sus recuerdos para huir más ligeras; calles y banquetas enloquecidas por cuerpos, sin más abrigo que la guerra... [...]

Vi morir a niños, y eran ellos tan niños, que confundían la vida con la muerte. No logrará el sol con su ronda de diestros girasoles, ni el mar con su manía de ahogarlo todo, dormir lo que despierto está en el corazón.

Que no se puede matar el tiempo ni la vida sepultando todos los relojes (2022b: 107).

Otredad y extranjería: saberse a través de la palabra

La escisión identitaria en la poesía de Castellote no se materializa únicamente en una dimensión plural y colectiva. El tiempo parado en la niñez al que regresa se establece en su literatura en un plano dialógico a través del que efectuar una reformulación del pasado. Especialmente en *Cartas a mí misma*, la autora hace efectiva una relación de correspondencia en la que establece, por medio de un ejercicio de desdoblamiento, un intento de identificación con su otredad, huella del vacío temporal y de la ruptura entre dos mundos: «Antes, cuando yo era otra» (2022b: 45). El extrañamiento identitario es una condición que acompaña al exiliado en su recorrido vital y es precisamente esa ajenidad a la que también se refiere el hispanomexicano Luis Rius al reconocerse como «el otro»: «pienso que yo soy el otro; el yo/yo se quedó o me quedé en mi infancia en España, y ahí ha vivido, en tanto que yo he vivido aquí una vida que no me correspondía [...]. Yo soy un doble ser, así me siento» (*apud* Mateo Gambarte, 1996: 31).

En este sentido, la búsqueda del pasado arrebatado no es sino la asunción de una condición fragmentaria, la rehabilitación del presente por medio de la imposibilidad de renuncia de las experiencias vividas. Tal y como apunta Tomás Segovia, otro niño de la guerra exiliado, «la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida» (*apud* Mateo Gambarte, 1996: 100). Así lo muestra Castellote en su cuento «Autobiografía», relato que encabeza la antología *Clamor de aldabas* y en el que la necesidad de integración de la alteridad y la posición militante del recuerdo operan también sobre su propia identidad: «[...] Escucho el relinchar del tiempo en los relojes y adivino mundo en ocultos manantiales. Soy lo no olvidado, el tiempo que me arma y que me

sitia. Soy una extranjera que se busca en caminos andados, soy ella y soy yo» (2022c: 13). El recuerdo es, frente al sentimiento de deslocalización referido en su cuento «Aglaya», el que construye y sitia a la autora. Siguiendo la noción de patria abstracta y ética, formulada por Boix para referir a que «la dimension aliénable d'un monde géographique et politique est substituée par la dimension inaliénable d'un monde de valeurs» [la dimensión alienable de un mundo geográfico y político es sustituida por dimensión inalienable de un mundo de valores] (Boix, 1989: 127), el regreso será para Castellote la vuelta a la patria del recuerdo, a lo intangible de las imágenes de la memoria: «No sé si estas cosas las vi, pero yo siempre las recuerdo» (2022b: 29).

A este respecto, el desdoblamiento subjetivo también se hace efectivo mediante la figura materna, anteriormente erigida como símbolo de admiración y vindicación, y que opera ahora como entidad restauradora del tiempo pasado. La rememoración de la niñez no es sino la de una «Infancia compartida», el regreso a una estancia que tiene una doble pertenencia, la del sujeto escindido. De ahí que, en ocasiones, las imágenes aplazadas del pasado arrebatado, pospuestas en un hiato temporal, se resuelvan en una suerte de intercambio en el que se transfigura la niñez por la maternidad: «La infancia me acuna con manos de madre» (2022b: 75). Una maternidad que, en la línea del desdoblamiento, no puede ser sino una «Maternidad diferida», relación que la propia autora determina para con su infancia: «Cierro los ojos porque es como mejor te veo. Extiendo las manos que te acercan a mí desde esta distancia que reduzco» (2022b: 95). La posición maternal para con la infancia resulta un lugar común en la poesía de la genealogía femenina anteriormente comentada. De esta forma, Aurora de Albornoz también emplea una alegórica relación de maternidad con su infancia, la que emerge a través de la figura del «Niño» como posibilidad de restablecimiento: «Para alcanzarte, Niño, tengo que desvivir treinta años. Por lo menos treinta años para que me conozcas. Para encontrarnos» (*apud* Camblor Pandiella y González García, 2024: 271).

Con todo, el regreso a la patria del recuerdo requiere del ejercicio de la imaginación y de la escritura. Para posibilitar un anclaje en el tiempo, Castellote recurre al espacio ficcional de la memoria, territorio que facilitará al exiliado, como afirma Muñoz-Huberman, una vía de continuidad: «Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado inventa nada más» (1999: 66). En su cuento «La última llamada», la protagonista explora el pasado partiendo del terreno liminal que se forja entre la memoria y la invención:

Sin moverse del sofá, y con el vuelo veloz de la imaginación, Jimena se retrajo a los tiempos de la infancia.

Las tinieblas se tragarón los restos de la tarde, que rezagados se esparcían por la sala, y el recuerdo creció hasta convertirse en esa región de la que extrajo objetos, paisajes, rostros olvidados y leyendas.

Estaba recreando su vida, confrontando hechos y lugares para encontrarse con ella misma (2022c: 145).

La existencia se fundamenta, por lo tanto, en la reinención de un relato propio que pueda rehabilitar la herida presente: «Soy mi propia creación. Lo no revelado, lo perdido, lo anónimo, lo que busco y reconstruyo cuando salgo de mí misma y cuando me hundo en mí» (2022b: 106). La identidad pasa a ser una identidad narrativa, tal y como apuntan Ibarra y Masera acerca de las reflexiones de Ricoeur sobre el tiempo en la narración: «La identidad no es más que la historia que nos contamos y en tanto que la contamos es que se torna *real*» (2017: 119). Si la identidad se vuelve narrativa, el regreso a la patria abstracta se transforma en la vuelta al emplazamiento que Muñoz-Huberman define como lugar de liberación para el poeta, la «patria del lenguaje» (1999: 160). En este sentido, Castellote establece su lugar de enunciación a través de la invención de un mundo que le permita ejercer una reconquista de su palabra poética. Tal es como lo refleja en su cuento «La cena», en el que se articula una discusión con matiz filosófico acerca de los lindes entre realidad y ficción:

–La realidad no existe, tenemos que imaginarla –exclamó Jorge, a la vez que encendía un cigarro y observaba a sus amigas con ojos que parecían haberse detenido en la infancia.

–Estimo que esta cena se va a alargar mucho– dijo Susana, la anfitriona.

–Para mí– intervino Isabel– no hay diferencia entre lo que existe y lo que imagino porque con solo imaginarlo ya le estoy dando objetividad. Seré más explícita: reflejo una realidad imaginada por mí, es decir, trascendida, pero a fin y al cabo realidad (2022c: 47).

Del mismo modo, las huellas de la escisión subjetiva también operan lingüísticamente en la posibilidad de narración de las experiencias entre pasado y presente. Los horrores del pasado se manifiestan en la obra de la autora mediante la ausencia de la palabra: «Un anciano, que se durmió en el tiempo, / me mira sin huellas, / un niño patalea el silencio / con delirantes ruegos de pan, / mientras otro, más niño, quiere matar las estrellas. / Un camino de voces se rompe en la garganta» (2022a: 37). La imposibilidad discursiva y el silenciamiento conducen a la desposesión y a la alineación. La anulación de la palabra tiene como corolario, por lo tanto, la anulación de la existencia: «miedo a no inventar siquiera un monosílabo, / a ser un signo del alfabeto misterioso» (2022a: 87). La pérdida de la palabra en el mundo infantil se contrapone a la

posibilidad de arraigo en la «patria del lenguaje» presente. En su poema «Acta de renacimiento», Castellote ofrece una conciliación con México, país al que se trasladó tras su exilio en la Unión Soviética y que sirvió como enclave para iniciar su labor poética. Frente a un primer estadio del «duro silencio de tu piedra» (2022a: 119), México se erige como espacio de relocalización en el que saberse mediante la palabra: «Entré en la oración de tu paisaje, / en lo más inhabitado de tu idioma» (2022a: 119). La reconquista de la palabra poética tras el despojo de un universo previo de significados se materializa, tal y como Xirau adoptaría de Jorge Guillén, en la «presencia» en la palabra, en el «estar» más que en el «ser», porque «el ‘soy’ es un deseo y es una asfixia. El ‘estoy’ es una realidad concreta. Estar es respirar» (Xirau, 1953: 58). La poesía se convierte entonces en un medio a través del que poder transformar el silencio en una herramienta activa de resistencia: «En el duro oficio de estar forjé mi verso / y solo fue fácil lo soñado desde mí» (2022a: 136). Esta resistencia lingüística se manifiesta en su carta «Los nombres», en la que el «vaciamiento de significados» (Muñiz-Huberman, 1999: 90) que supone la experiencia del exilio no implica, desde el presente, una total pérdida identitaria: «En todo estuve con mi nombre. Con él me unguí de ramas frescas, quietud de crepúsculos y veranos de lunas rotundas. Aunque cambie de casa, de fantasmas, mi nombre siempre es el mismo» (2022b: 70).

Frente a la alineación de las experiencias vividas, el lenguaje se erige como vía a través de la que salvaguardar la identidad y, junto a este, el espacio ficcional provee la posibilidad de arraigo en la «patria del recuerdo», fruto de las vivencias y de la imaginación. De forma programática, en su carta «El lenguaje recóndito» la autora instaura una suerte de poética a la que atribuye al acto de escribir la permanencia en el tiempo:

Escribir es morir un poco, es dar marcha a los relojes del silencio, inaugurar el alma en la honda oscuridad; es convertir la infancia en modelo permanente; vivir dentro y fuera, clavar los sentidos en el cosmos y hacer que las cosas sean ellas más tu.

Es alcanzar lo no tocado con el lenguaje interno [...].

Escribir es tener el universo en los ojos cerrados [...].

Escribir es hacer de la vida una memoria perdurable, imaginar que todo existe [...].

Es escarbar en las raíces, arruinar los sentidos, permanecer muy sola, para estar con todos [...].

Escribo para saber que el mundo está aquí y allá [...].

Un lenguaje recóndito anima lo que me queda del mundo que olvidé (2022b: 109).

Reconstrucción espacial: entre la identificación y el extrañamiento

El restablecimiento de un lugar de enunciación que permita organizar la propia experiencia habilita no solo el anclaje en un tiempo concreto, sino también el despliegue espacial de todo cuanto a esa temporalidad pertenece. Tal y como apunta Mari Paz Balibrea, incidiendo en este binomio indisoluble: «el exilio, por ser una crisis espacial, es al mismo tiempo una crisis de temporalidad» (2017: 146). La tensión espacial, correlato visual del tiempo arrebatado, se manifiesta en la obra de Castellote a la par que la búsqueda por la invención de un tiempo en el que insertarse. Como explica Andrea Luquin acerca de la obra de María Luisa Elío, esta busca formular un lugar de enunciación «mediante el tránsito entre una memoria constituida por los recuerdos del espacio infantil arrebatado y la construcción de un espacio de significación desde el cual no solo acceder a dichos recuerdos, sino también configurar un lugar que permita continuar contando su propia historia» (2024: 58). En la «patria del lenguaje», la identidad narrativa se teje a merced de un tiempo que no es sino el despliegue narrativo de los espacios que indisociablemente se erigen junto a este. La vuelta al recuerdo se construirá en la poesía de Castellote a través de una suerte de almacén simbólico de recuerdos marcado por la inmediatez de los escenarios de su memoria. Así, tal y como apunta Arfuch acerca de esta cuestión, la espaciotemporalidad del relato vital construye lo que denomina «espacio biográfico»:

La narración de una vida [...] despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico–se transforma así en espacio biográfico (2014: 226).

Para Castellote, «volver al mapa que sostuvieron mis manos» y la voluntad de «regresar al tiempo en el que todo fue respiración» (2022b: 57) se establecerán, sobre todo, en la metáfora erigida a partir de su memoria: «Se levantan las cosas que fueron / como metáfora de cercana arquitectura» (2022a: 127) o «Soy libre para hacer del universo una metáfora inusual, para hundirlo en mis entrañas y reinventarnos juntos» (2022b: 57). La éfrasis de los escenarios de su niñez constituye una escena natural que opera como un microcosmos primigenio en constante formación desde el que trascender los espacios del recuerdo y dotarlos de autonomía. La recreación y contemplación del paisaje

desde el recuerdo forjan la «presencia» en este, tal y como indica Jato, «la mirada poética se convierte, por tanto, en el instrumento con el que llevar a cabo esta conquista del nuevo espacio» (2020: 149):

Aquel mundo se animaba solo, con lo que era expresión en la mano, arrebatado quehacer en las pupilas.

El paisaje era un modo de estar y ser, como el adulto, otro rostro.

Vivían las cosas fuera de todo artificio, en su labor primordial: la jarra para el agua, el reloj para la hora y el candelil para la noche.

Y todo acontecía sin esfuerzos: auroras que se invitaban solas, noches atrapadas en los espejos de lluvia y un tren anunciando la hora en los caminos [...].

Lo de ayer tiene un nombre que retorna, un ritmo de domésticas brasas (2022b: 117).

En este sentido, esta suerte de recreación del paraíso perdido puede vincularse con la noción de *hortus conclusus* desde la que Goretti Ramírez se ha aproximado al *Jardín cerrado* de Emilio Prados. De forma análoga al poeta, Castellet trasciende las fronteras entre sujeto y naturaleza, armonizando ambos universos a través de la corporalidad, puesto que «esta relación entre el mundo exterior de la naturaleza y el mundo interior del hombre aparece mediada por la reflexión sobre el cuerpo» (Ramírez, 2018: 46). En la línea de los rasgos del *hortus conclusus* pre-moderno, se produce también en la poesía de la autora un proceso de ambigüación espacial a través del que, como indica Rodríguez Fischer acerca de la poesía de Prados, «el sentimiento de carencia de cuerpo, de límites espacio-temporales, conlleva la unificación, en una misma entidad, del mundo interior y del exterior» (*apud* Ramírez, 2018: 48). Así, la recreación de ese mundo primigenio se revela ajena a una disposición espacial concreta, en la que lo lejano y lo cercano, interior y exterior, se disipan en una única dimensión: «Las cosas primeras no las cambia el tiempo, están intactas en ellas, y en mí perduran como los sueños. Lo lejano está aquí» (2022b: 61) y «Todo lo de afuera está en mí como asidero cercano» (2022b: 99). En el eje de esta unificación intervienen los sentidos corporales, puesto que constituyen «el factor que con más énfasis propicia el vínculo pre-moderno entre hombre y naturaleza» (Ramírez, 2018: 48). Por lo que serán los sonidos y los olores del mundo los elementos que desempeñarán el despliegue espaciotemporal: «Me sitian las memorias. Cada una de ellas retiene un olor, un obstinado zumbido de abejas, un lago de estaciones» (2022b: 49).

El sentido de la vista en *Jardín cerrado* es, sin embargo, motivo de desorientación y desarraigo (Ramírez, 2018: 57), mientras que para Castellet es resignificación del espacio perdido y presencia en el paisaje. Como indica Jato, «los procesos de articulación y negociación de la identidad que despierta la contemplación del paisaje, el binomio reproducir/significar no se

plantea como disyuntiva sino, más bien, como proceso de mutua implicación y complementariedad» (2020: 149-150). Reproducir el paisaje y significarlo no solo sirve a la autora para rehabilitar el espacio pasado, sino que también es en esa dualidad en la que se posibilita el emplazamiento de la conciliación con el paisaje mexicano, entorno final de su exilio. En su poema «Acta de renacimiento», contemplación paisajística y memoria entran en comunión en un proceso de resurgimiento identitario:

Ahora que me acunan los volcanes
heroicamente solos en la nieve,
que el cactus me aproxima sus esquelas
y que soy una más entre las palmas
que arriesgan su cintura, la medida del aire,
para seguir el mar y no perderlo;
ahora que voy con los caminos, despacio, lejos,
y el paisaje me llega con los ojos del hombre,
con el perfil mutilado de una casa
y el recuerdo con alas de un ausente,
sé que soy de esta tierra, de sus océanos
asombrados por fuerte vendaval de naves (2022a: 117).

El sentimiento de desorientación y desarraigo no es excepcional en la obra de Prados y, en este sentido, la obra de Castellote también presenta impresiones similares del espacio basadas no ya en la percepción del mundo desde el sujeto –como es el caso en Prados con el sentido de la vista–, sino en la pérdida de identidad a la que el sujeto es sometido a través del espacio. La escisión subjetiva presente en la obra de la autora confluye de forma espacial en la dualidad entre la identificación y el extrañamiento. Mientras que la corporalidad y los sentidos permiten la recuperación y la comunión con el paisaje, otros elementos presentes en su obra como los barcos, los trenes y las fronteras pulsán como factores alienadores de la experiencia. En este sentido, los espacios que acompañaron a los exiliados en sus largos recorridos han sido analizados desde nociones como la de no-lugar, término propuesto por el antropólogo Marc Augé. Tal y como este apunta: «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (2017: 83). Acerca de este concepto, Mónica Jato dirige este análisis espacial hacia el contexto del exilio republicano español y, en especial, a la construcción identitaria del exiliado entorno a su vivencia de los no-lugares: «empieza con largos meses de deshumanización en los campos de concentración y se continúa en las interminables esperas en estaciones y puertos para finalizar este proceso de “negación del espacio” en el ansiado

viaje transatlántico» (2020: 9). Los no-lugares, en tanto que impersonales y estandarizados, son concebidos únicamente como espacios de tránsito e imposibilitan cualquier tipo de afianzamiento identitario.

En el caso de Castellote, los barcos organizaron sus primeros desplazamientos en la niñez, siendo evacuada en el buque *Habana* rumbo al puerto francés de Pauillac y, de allí, en el carguero *Sontay* hacia Leningrado. La figura del barco es examinada por Jato desde el concepto foucaultiano de «heterotopía», en tanto que son considerados «laboratorios flotantes en donde se pone a prueba un ordenamiento social alternativo siempre en relación con otros espacios» (2020: 84). Los barcos del exilio se convierten, durante una temporalidad concreta, en un reflejo otro de una realidad alternativa que permite reconstruir el proyecto truncado en el momento de pausa entre un emplazamiento y otro, entre el «ou-topos, el ningún lugar (o no-lugar), y el eu-topos, el buen lugar» (2020: 85). En la poesía de Castellote, el barco se afianzará como elemento dual de continuidad y extrañamiento, en tanto que propiciará, por una parte, una posibilidad de permanencia en el tiempo —«El mar nos arrojó su residencia [...] Tuvimos que inventar la vida / por si los vientos no llegaban. / Palpitaba la tierra con los frutos que vendrían. / Fue en el espacio ceñido de una barca, / en la razón humana: volver a las raíces» (2022a: 107)—, así como, por otra, una vivencia del no-lugar como espacio de tránsito estandarizado: «Por los barcos tan llenos de vacío, / cuando la tristeza es kilómetro grande de agua / y el miedo espuma quieta en la frente» (2022a: 67).

Tras el estadillo de la Segunda Guerra Mundial y la invasión nazi de la URSS, fueron los trenes los que acompañaron a la autora hasta el espacio más privilegiado en su escritura, hasta el poblado siberiano de Tundrija. Las remisiones a este emplazamiento en su obra se ajustan a la noción de no-lugar y no posibilitan, como los barcos, una continuidad con el proyecto truncado. Son espacios no identificatorios, relacionales o diacrónicos, en los que la oportunidad de arraigo es nula y la identidad no puede afianzarse: «Cuanto más viaje, soy menos yo, un yo pequeño al que le agranda el tren. Mañana cuando despierte, un tren alamará el aire en alguna parte [...] y en un vagón de segunda contaré las hazañas de los trenes a un desconocido ensimismado en su tristeza» (2022b: 45). La silueta del transeúnte ensimismado, condición que se vincula al carácter anónimo y estandarizado de los no-lugares, es también aquella que Delgado define como «ser de la indefinición»:

Por definición la calle, la plaza, el vestíbulo de cualquier estación de tren, los bares o el autobús son espacios *de paso*, cuyos usuarios, las moléculas de la urbanidad —la sociedad urbana haciéndose; deshaciéndose constantemente—, son seres de la indefinición: ya han salido de su lugar de procedencia, pero todavía no han llegado allá adonde se dirigían; no son lo que eran, pero todavía

no se han incorporado a su nuevo rol. [...] el transeúnte está siempre *ausente*, en otra cosa, con la cabeza en otro sitio, es decir, en el sentido literal de la palabra, en *trance* (2007: 119).

La indefinición y la ausencia del transeúnte son también las huellas que marcan al exiliado durante una temporalidad mucho mayor a la de una simple travesía cotidiana. En la obra de la autora, la identidad se construye también a partir de las repercusiones de los no-lugares como experiencia ineludible en el exilio. En tal sentido, en su cuento «Confesiones incompletas», el protagonista, años después de su exilio, coge el metro para dirigirse a un lugar al azar: «Pronto me encontré aprisionado en un estrecho marco humano formado por individuos que caminaban raudos y ensimismados. Yo andaba sin metas, al antojo de los pies» (2022c: 133). Al llegar a un hotel desconocido, apunta en una nota sus últimas confesiones antes de suicidarse y acabar con su sufrimiento para siempre:

Anoté: Perdimos la guerra y me hice exilio: el camino espinoso y largo donde el retorno carece de fechas y las raíces se descarnan. Uno pertenece a lo que le quiebra. Guardo cuerpos sin vida en la memoria; espeluznantes sucesos; camposantos en los que cumplí muchas noches. He devorado flores que yacían sobre la lápida de un muerto.

No tengo parientes; no tengo amigos., nadie que pueda llorar mi ausencia. Soy un viejo solitario. Soy un perdedor rotundo. Soy un esmerado exiliado. En unos minutos me arrojaré por la ventana. Son 5 pisos (2022c: 133-134).

El protagonista del cuento «se hace exilio», porque la vivencia es íntegra, total, y la identidad se desfigura y se reduce al ritmo de esa experiencia, a veces incluso, en sentido material, al tamaño de una maleta: «Hacemos más chica la vida que nos queda, / la estrujamos para que entre en la nave, / que huye y hunde a la muerte» (2022a: 37). Retrato de la partida tantas veces reflejado en la literatura del exilio, sobre todo en la dimensión simbólica de la frontera, otro espacio al que puede hacerse una aproximación desde el concepto de no-lugar. También el protagonista del cuento «El refugiado» redimensiona forzosamente su identidad tras el paso por la frontera para encontrar invariablemente el exilio:

Era aficionado a las copas; pero en aquel siniestro 1939 no podía pensar en eso. Acababa de finalizar la Guerra Civil Española y él se encontraba entre los perdedores. Con la ropa que lo vestía y los documentos que lo nombraban: Joaquín Ballesteros; soltero; 29 años; abogado penalista, huía por los últimos caminos de la patria, cargando en sus entrañas la terrible guerra y los muertos que llevaría siempre consigo.

Tras dramáticas peripecias, cruzó la frontera y arribó a la ciudad francesa de Lyon. Era como volver a nacer. El enemigo, su connacional, ya no podría

alcanzarlo. Pero lo mejor de todo –por inmediato– lograría comer, algo insólito en su oficio de fugitivo (2022c: 71).

Tras ese renacimiento posterior a la partida, tras una aparente esperanza de continuidad arrebatada, el exiliado se encuentra con su irrenunciable condición: «Cuando el sol de la ciudad acribilló su almohada, y él no tenía adónde ir, supo que era un exiliado. Eso sería, después, a lo largo de su vida» (2022c: 73).

Sin embargo, también son estas dialécticas irresolubles entre la identificación y el extrañamiento las que determinan el exilio, como apunta Muñiz-Huberman: «El exilio se caracteriza por la falta de forma, por la inclusión en un mundo ambiguo y resbaladizo. Difícil de atrapar desde fuera, imposible de abandonar desde dentro» (1999: 185). La imprecisión e indefinición se conjugan, por lo tanto, con la identificación y la posibilidad de enraizamiento desde los múltiples lugares que conforman el «espacio biográfico» de la autora. La narración de un vida no se erige sino a través de la integración de un relato total, del «saberse exilio», aunando, tal y como indica Arfuch, «todas prácticas estéticas de la cotidianidad que configuran al mismo tiempo un relato de exilio y un lugar de memoria y cuyo intento de preservar la “identidad” toma, curiosamente, la forma de una intimidad diaspórica» (2014: 258). Diáspora que parte de la imposibilidad de concebir el discurso del exilio desde la homogeneidad o linealidad y desde la que Castellote alcanza su identidad, a merced de la extranjería y el reconocimiento.

Conclusiones

El análisis de la obra de Carmen Castellote permite visibilizar una voz singular dentro de la poesía del «exilio heredado». Su producción literaria, marcada por la vivencia temprana del desarraigo y la guerra, articula una búsqueda de identidad a través de la memoria, el lenguaje y la imaginación. Para Castellote, el exilio no se reduce a una temática, sino que constituye una condición existencial que atraviesa y desde la que parte toda su poética.

La reconstrucción del pasado y la reivindicación de la memoria colectiva se entrelazan en su obra con la búsqueda y creación de una «patria del lenguaje», espacio simbólico en el que insertar una posibilidad de rehabilitación identitaria. La infancia perdida y el dolor del desplazamiento se reflejan tanto en su poesía como en su narrativa, en diálogo constante entre lo personal y lo colectivo. La poética espacial en su obra, en la que la representación se construye a partir de la écfrasis de lo vivido y lo imaginado –desde el frío de Siberia hasta el paisaje mexicano–, permite resignificar la experiencia del exilio y, frente a los lugares de tránsito que desdibujan la identidad, su escritura permite articular espacios de pertenencia y memoria.

Con todo, integrar la figura de Carmen Castellote en el estudio de la literatura del exilio republicano español resulta indispensable para comprender la diversidad de trayectorias que conforman esta diáspora. La tardía incorporación de su obra en la historiografía pone de relieve la necesidad de elaborar una relectura crítica del canon del exilio republicano español. En esta línea, con el fin de configurar un corpus literario más inclusivo y plural, resultan imprescindibles la consideración y análisis de las voces de Aurora Correa, Adriana Merino y Tere Medina-Navascués, cuya presencia también se ha concebido desde los márgenes. De forma análoga a Castellote, estas autoras también desarrollaron su obra poética en contextos de desarraigo y de falta de reconocimiento institucional, por lo que su obra se ha visto escasamente reflejada en las antologías canónicas del exilio. Su inclusión en la historiografía no solo sentaría las bases para una revisión crítica más amplia que llevara al reconocimiento de su labor literaria, sino que también contribuiría a una reconstrucción más equitativa y representativa de la memoria cultural. La recuperación de sus textos supondría, asimismo, la apertura hacia un diálogo crítico para con las estructuras de construcción de la historia literaria, tradicionalmente sujetas a parámetros excluyentes.

Bibliografía citada

- ARFUCH, L. (comp.) (2014), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.
- AUGÉ, M. (2017) *Los «no lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- BALIBREA, M. P. (coord.) (2017) *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- BOIX, C. (1989) «La notion de patrie dans le discours des réfugiés espagnols des camps d'Argelès et de Saint-Cyprien», en Jean-Claude Villegas (ed.), *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France—1939*. Dijon: Hispanistica XX—BDIC, pp. 125-132.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2022) «La última niña de la guerra se escribe cartas a sí misma», en Carmen Castellote, *Cartas a mí misma*. Madrid: Torremozas, pp. 7-22.
- CASTELLOTE, C. (2022a) *Kilómetros de tiempo. Poesía completa*. Madrid: Torremozas.
- CASTELLOTE, C. (2022b). *Cartas a mí misma*. Madrid: Torremozas.
- CASTELLOTE, C. (2022c). *Clamor de aldabas*. Madrid: Torremozas.
- CAMBLOP PANDIELLA, B. y González García, J. M. (2024) «Las poetisas del exilio de la segunda generación: algunas voces olvidadas», en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. II. Género, mitos y religión, espacios, exilio heredado*, Sevilla: Renacimiento, pp. 201-233.

- DELGADO, M. (2007) *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- IBARRA GUERRERO, K. I. (2020), «Poéticas soterradas: mujeres del exilio menor en México». *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, 20 (noviembre), pp. 183-196.
- IBARRA GUERRERO, K. I. (2022), «Memoria y exilio en la poética de Carmen Castellote», en Lilia Granillo Vázquez y Milagro Martín Clavijo (eds.), *Letras Hispánicas: identidad y género*. Madrid: Dykinson, pp. 167-181. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2s0j77t.14>
- IBARRA GUERRERO, K. I. y Masera, M. (2017), «Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetas hispanomexicanas». *Valenciana*, 10 (20), pp. 113-136. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.293>
- IBARRA GUERRERO, K. I. y Masera, M. (eds.) (2021). *El mar y sus exilios. Antología de poetas hispanomexicanas*. México: ENES-Morelia, Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/hispanoMex>
- JATO, M. (2020) *El éxodo español de 1939: una topología cultural del exilio*. Boston / Leiden: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004413283>
- LÓPEZ AGUILAR, E. (2012) *Los poetas hispanomexicanos: estudio y antología*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco / Ediciones Eón.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (ed.) (2020) *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939*. Madrid: Visor.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (2024), «De la marginalidad a la inserción: algunas integraciones en la historiografía de la poesía del exilio republicano», en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. II. Género, mitos y religión, espacios, exilio heredado*, Sevilla: Renacimiento, pp. 25-66.
- LUQUÍN, A. y Guiralt C. (eds.) (2024) *Reapropiaciones: Mujeres, Arte y Espacio*. Granada: Comares. Acceso abierto, <https://doi.org/10.55323/edc.2024.69>
- MATEO GAMBARTE, E. (1996) *Literatura de los «Niños de la guerra» del exilio español en México*. Lleida: Pagès Editors.,
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1999) *El canto del peregrino: Hacia una poética del exilio*. Barcelona: GEXEL / UNAM.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2017) «El puente levadizo». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 851, pp. 3-4.
- RAMÍREZ, G. (2018) *Representaciones del espacio en la poesía del exilio republicano español: Emilio Prados, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento.
- XIRAU, R. (1953) *Sentido de la presencia: ensayos*. México: FCE.

El exilio heredado de Jordi Soler: identidad, subalternidad y desplazamiento

The inherited exile of Jordi Soler: identity, subalternity, and displacement

Sara R. GALLARDO

Autoría:

Sara R. Gallardo
Universität Wien, Österreich
sara.rodriguez.gallardo@univie.ac.at
<https://orcid.org/0000-0003-0962-7910>

Citación:

R. GALLARDO, Sara (2026). «El exilio heredado de Jordi Soler: identidad, subalternidad y desplazamiento», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 335-353. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29802>

Fecha de recepción: 30/03/2025

Fecha de aceptación: 02/07/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Sara R. Gallardo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar dimensiones político-literarias del exilio heredado en la trilogía *La guerra perdida* (2012) de Jordi Soler. En primer lugar, examinaremos la estructura y caracterización de los personajes en los tres libros. Con el fin de destacar la microfísica de poder de las distintas categorías identitarias que presenta la obra, confrontaremos la metodología de la autonovela familiar –que permite equiparar la naturaleza estructural de distintas formas de violencia a través del concepto de subalternidad– con el enfoque de la posmemoria y los estudios sobre el trauma en contextos políticos de gran trascendencia. Además, estudiaremos cómo la descentralidad identitaria del autor influye en sus decisiones literarias y cómo esto genera tensiones entre las historias que reivindica y las que omite. A partir de ello, analizaremos cómo el linaje simbólico masculino, cristalizado en la figura de su abuelo Arcadi y en la colectividad que representa, se erige como fuente identitaria principal del autor/narrador. Finalmente, abordaremos el papel del desplazamiento en la construcción narrativo-identitaria del autor/narrador y argumentaremos que ciertas narrativas dominantes siguen reproduciendo, de manera acrítica, las estructuras de poder establecidas. De este modo, proponemos un enfoque que complementa los estudios de la memoria al visibilizar la naturalización y despoltización de determinadas formas de sometimiento y opresión.

Palabras clave: Jordi Soler; exilio republicano español; autonovela familiar; exilio heredado; subalternidad; descentralización; desplazamiento; identidad narrativa; La guerra perdida; literatura española; siglo XX.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the political-literary dimensions of inherited exile in Jordi Soler's trilogy *La guerra perdida* (2012). First, the structure and characterization of the characters in the three books will be examined. To highlight how the microphysics of power influences the different identity categories presented in the work, the methodology of the family autonovel—which enables the structural nature of different forms of violence to be equated through the concept of subalternity—is contrasted with the framework of postmemory and trauma studies in politically significant contexts. The paper will also explore how the author's identity decentralization impacts his literary decisions, generating tensions between the stories he embraces and those he omits. From this, it will be argued that the symbolic male lineage, crystallized in the figure of his grandfather Arcadi and the community he represents, stands as the primary identity source for the author/narrator. Finally, the role of displacement in the author/narrator's narrative-identity construction will be addressed, and the paper will discuss how certain dominant narratives continue to uncritically reproduce established power structures. Thus, an approach will be proposed that complements memory studies by highlighting the naturalization and depoliticization of forms of subjugation and oppression.

Keywords: Jordi Soler; Spanish republican exile; family autonovel; inherited exile; subalternity; decentralization; displacement; narrative identity; *La guerra perdida*; Spanish Literature; 20th Century.

Introducción

Jordi Soler (La Portuguesa, Veracruz, 1963) publica *Los rojos de ultramar* en el año 2004 en la editorial Alfaguara. A esta obra le siguen *La última hora del último día* (2007, RBA) y *La fiesta del oso* (2009, Mondadori), que completan la trilogía *La guerra perdida*, que ve la luz en un solo volumen en el año 2012 a través de una edición conjunta para México y España en Random House Mondadori.

En *Los rojos de ultramar*, Soler cuenta la historia de su abuelo Francesc (Arcadi, en la trilogía), el padre de su madre, un catalán republicano que debe huir de España en el año 39 y termina recalando en una zona selvática de Veracruz, en México, donde funda, junto a otros catalanes exiliados, la comunidad de La Portuguesa. Por otro lado, aparece la historia de la búsqueda de esos rastros, empezando por las extensas memorias que su abuelo deja escritas y que le entrega al autor/narrador antes de morir, donde Soler narrador

se convierte a su vez en protagonista, y su identidad acaba ocupando así una parte central de la historia.

El relato principal de *La última hora del último día* es la infancia (hasta los 11 años) de un Jordi narrador en la selva veracruzana, con especial foco en la herencia del exilio republicano y el país perdido, a través de un personaje central: Marianne, la tía del narrador, hermana de su madre, «primera hija del exilio» (LUHdUD, 2012: 224) nacida en la plantación de cafetal que regentaban varios de los republicanos.

El foco se aleja del narrador en la tercera entrega ya que, a pesar de contener aún cierta metanarrativa donde el Soler narrador expone sus pesquisas y se inmiscuye como personaje, el protagonista de *La fiesta del oso* es el tío abuelo Oriol, hermano de Arcadi, que desaparece en su travesía conjunta hacia Francia huyendo de la guerra y la represión. Este último libro de *La guerra perdida* reconstruye, muy a tientas y en forma novelada, la supervivencia de Oriol en los bosques de los Pirineos y viene a confirmar la incredulidad del abuelo Arcadi, quien, a pesar de haber recibido una carta donde se daba a su hermano por muerto, nunca se resignó a su pérdida.

Este artículo tiene como objetivo analizar el exilio heredado de Jordi Soler, a través de la figura patriarcal de su abuelo, que aglutina cuestiones identitarias intersecciones o microfísicas (republicano, exiliado, pero también hombre blanco, español y patrono del cafetal con sirvientes indígenas). De este modo, nos interesa preguntarnos por la heredabilidad de conceptos como la subalternidad y el trauma, así como indagar en cuestiones de descentralización identitaria, que se ponen de relieve en la escritura metanarrativa del autor/narrador. Cabe explorar la tensión entre lo individual y lo colectivo, presente en toda la literatura de la memoria y de la posmemoria, pero también como vehículo para preguntarnos por la decibilidad y la pertenencia de ciertas historias. Debido a que la identidad del autor está presente, sobre todo, en los dos primeros libros, serán estos los que exploraremos con más interés. Esta identidad, precisamente, está plasmada en cada una de las tres obras de modos muy distintos, según las intenciones narrativas del autor.

El yo y el otro: estructuras y personajes en la trilogía de *La guerra perdida*

Los temas –complejos, fragmentarios y cronológicamente no lineales– que aborda *Los rojos de ultramar* están atravesados por la identidad del autor/narrador, por su construcción y su cuestionamiento. La identidad del autor aparece como descentralizada y desterritorializada: nace en México, actualmente vive en Barcelona (en el mismo lugar donde vivía su familia antes de la guerra), en más de una ocasión ha dicho que es un escritor irlandés (*El País*, 2007; Azancot,

2012), ya que vivió en Dublín algunos años antes de asentarse en Barcelona. En parte, esta descentralidad viene heredada por su abuelo, pero también por su estatus social y por su manera de enfrentarse a la historia familiar.

Hemos interpretado *Los rojos de ultramar* como una autonovela familiar (Gallardo, 2025a, 2025b) gracias a la abundante carga metanarrativa que divide el texto en dos temporalidades y, por tanto, en dos escenarios narrativos: el de la historia reconstruida de su abuelo exiliado (desde su participación en la guerra, su periplo a Francia, su internamiento en el campo de concentración de Argèles-sur-Mer y también su huida a México, su vida como exiliado y patrono en La Portuguesa y el complot que los cinco catalanes exiliados pergeñan para matar al dictador Franco, que es la trama más literaria del texto) y el de la propia travesía del autor enfrentándose a la historia pasada. Como en toda autonovela familiar, la identidad del autor está atravesada por la condición de subalternidad (Spivak, 2009; Gramsci, 1999) del antepasado cuya vida decide investigar, reconstruir y retratar.

Precisamente porque la historia de su abuelo es fundamental para la conformación de su propia identidad, esta es la única de las tres obras de la trilogía que cabe dentro de la categoría de autonovela familiar, mientras que en *La última hora...* y *La fiesta del oso* la estructura cambia porque también lo hace la figura del propio autor frente al texto. Así, el segundo texto adopta un tono más memorialístico y, paradójicamente, menos autobiográfico que el primero. Su lectura depende, en parte, del carácter autobiográfico que le hayamos atribuido al primer volumen, ya que funciona como una continuación de la historia de Arcadi, aunque ahora con la presencia del narrador, es decir, durante su infancia en La Portuguesa.

Aun así, no contamos con suficientes elementos metanarrativos para determinar su carácter autobiográfico, ya que estos se reducen a alusiones frecuentes al tiempo de escritura («ahora que escribo esto...») y al uso de fotografías del archivo de uno de los personajes del libro (hijo de otro de los exiliados), que le ayudan a «recordar» el recurrente día de la invasión. Salvo por la citada continuidad narrativa y por la coherencia paratextual entre la biografía de Soler («La Portuguesa, Veracruz, 1963», reza la solapa) y la narración de los hechos, cuyo cénit narrativo es ese «día de la invasión» (situado en el otoño de 1974), al que se alude en el final de hasta tres capítulos (7, 8 y 10) como un presagio funesto, la clasificación modal del segundo libro puede quedar abierta si se leyera de forma independiente.

En ambos textos (como también en *La fiesta del oso*) hay viajes del autor/narrador a distintos lugares de memoria (Nora, 1984) y por lo tanto existe también una doble temporalidad: el Soler que vive en México y que viaja a

España a dar una conferencia y el que viaja a distintos lugares de Francia y, en concreto, a Argelès para seguir los pasos de su abuelo en *Los rojos de ultramar*, y el Soler que vive en Barcelona y que regresa a La Portuguesa con el pretexto de visitar a la chamana y de arreglar con el último exiliado español que vive allá la venta de la última posesión de la familia en *La última hora*...

Sin embargo, en *Los rojos de ultramar*, donde encontramos una leve carga autoficcional (el nombre de su abuelo, su muerte¹, la profesión de Soler), la estructura está pensada como un espejo: por cada acción narrada del pasado se corresponde una acción del tiempo narrativo presente que lleva a cabo el autor, de modo que el protagonismo es compartido: abuelo y narrador. Asimismo, la carga archivística es de gran importancia: un texto autobiográfico escrito por el propio Arcadi, una entrevista grabada con su abuelo, fotografías, conversaciones con testigos y expertos, así como documentos históricos y periodísticos, como ya hemos analizado anteriormente (véase Gallardo, 2025a).

La fiesta del oso, por su parte, se corresponde más a una novela al uso, ya que la trama acompaña el destino de su tío abuelo cuando desaparece en su huida con Arcadi hacia los Pirineos y desarrolla una suerte de narración de lo posible, donde también se puede vislumbrar el uso de testimonios y documentación, pero mucho más escueto que en *Los rojos de ultramar* y con una densidad imaginativa mayor.

Debido a la carga memorialística del relato de infancia del narrador, la estructura de *La última hora del último día* sigue un orden cronológico más clásico, con algunas excepciones: regresiones al archivo fotográfico de Màrius en Barcelona y reconstrucciones del pasado esclavista del imperio español y el levantamiento de los Yanga en Veracruz. No obstante, además de la prolepsis mencionada en relación al «día de la invasión» y la epifanía narrada en presente del primer capítulo («Aquella historia con Marianne [...] regresó con toda nitidez hace unas semanas» [LUHdUD, 2012: 213]), tanto el capítulo 8 como el 10 abordan el viaje de regreso del narrador a su selva natal en un pasado que coincide con el tiempo de enunciación.

Aunque los tres libros comparten coherencia espacial y personajes (abuelo Arcadi, madre Laia, abuela Carlota, tío abuelo Oriol, Bages, Lauro, Joan...), así como una línea temática común (el exilio republicano y sus sucesivas pérdidas, la pertenencia de las historias, el triángulo exilio, migración, colonialidad), no hay una continuidad en la trama ni en el planteamiento narrativo. Especialmente relevante, como apuntábamos arriba, es la elección de los

1. Para una aclaración sobre las razones que conducen al autor a atribuirles ficcionalidad a la muerte y al nombre de su abuelo, recomendamos la lectura de Obiols, 2004.

protagonistas: la influencia del abuelo en la identidad de Soler se desarrolla de manera profusa en los dos primeros libros, sobre todo en *Los rojos de ultramar*, mientras que la menor presencia de la primera persona en *La fiesta del oso*, nos sugiere que el tío abuelo Oriol desempeña un papel menos determinante en su formación y su identidad.

En último caso, el uso de la historia de su tía Marianne, «una mujer perfectamente desarrollada que hablaba y se comportaba como una niña de tres» (LUHdUD, 2012: 224), que acompaña la historia de su infancia hasta «el día de la invasión», origen de la caída en desgracia de La Portuguesa, parece responder más a una cuestión simbólica que a un elemento crucial en su desarrollo identitario. Sería pertinente abordar un análisis de esta figura en trabajos futuros, ya que la violencia a la que es sometida (la mantienen drogada con psicofármacos y atada con una cadena al cuello), debido a su condición de discapacitada intelectual, reproduce el discurso y el uso cultural hegemónico de la locura, como metáfora de otras realidades y no como realidades encarnadas en sí mismas por sujetos vivientes, cuyas vidas y categorías de opresión sean analizadas como resultado de esa violencia impuesta (de nuevo interseccional) y no como su origen.

De la posmemoria a la subalternidad en la autonovela familiar

La historia de Francesc (Arcadi) es una historia de pérdidas. Así se relata en *Los rojos de ultramar*: pérdida de la guerra, pérdida de su país y de todas las posibilidades de construir un futuro en él, pérdida de su familia (su hermana Neus, su hermano Oriol) y pérdida incluso de su brazo, «en un accidente con una máquina despulpadora de café» (2004: 47). Después de regresar a Barcelona en 1978, una vez muerto Franco, Arcadi también pierde su lengua y su ciudad natal. Decide volver a México, después de no encontrarse, y declara que «para él su hermana era una voz y Barcelona una colección de filminas que desfilaba cada domingo por la pared en la casa de La Portuguesa» (2004: 228).

Y ya desde el epígrafe de Luis Cernuda que inaugura el libro, Soler nos introduce en la herencia de esa pérdida, que tendrá elementos comunes, directos, y otros indirectos, propios de la subjetividad del escritor y de sus avatares vitales: «Tengo la impresión de que Arcadi se disculpa con ella, con nosotros, de antemano, por esa historia de guerra que desde entonces había comenzado a heredarnos» (2004: 11). Es ese vínculo identitario entre la historia contada a medias, con sus silencios y su carga emocional, y el autor/narrador lo que funciona como motor narrativo de la autonovela: «decidí [...] que salvaría la historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba» (2004: 171). Por lo que, al indagar y rastrear en los huecos y reconstruir el trauma

generacional, el autor también se está construyendo a sí mismo: «una experiencia cuyos probables hallazgos me ayudarían a obtener un mejor perfil de Arcadi y, consecuentemente, de mí mismo» (2004: 176).

Este intento de elaboración de una historia precedente cuya narrativa no se comprende del todo pero se percibe como parte integral y definitoria de la personalidad es el eje central de los estudios de la posmemoria, iniciados por la teórica estadounidense de origen rumano Marianne Hirsch al acuñar el término «posmemoria» y aplicarlo a su investigación sobre el trauma en los supervivientes del Holocausto². Sin embargo, ella misma indica la pertinencia y la utilidad de aplicar dicho concepto a «otras memorias de segunda generación sobre eventos y experiencias traumáticas de carácter cultural o colectivo» (2012: 22, la traducción es mía).

Con el inicio del boom de la memoria y sus múltiples manifestaciones literarias y cinematográficas, el término «posmemoria» se volvió muy fructífero en los estudios culturales y ha ayudado a enmarcar teóricamente los sucesos políticos graves y de extrema violencia, como la guerra civil española, la posguerra y la expulsión forzada de los republicanos. En este sentido, siguiendo los postulados de Hirsch, para que se dé la posmemoria es necesario que exista, en primer lugar, un vínculo estrecho (familiar) entre el protagonista de los eventos y quien los revive y, en segundo, también es imprescindible una distancia generacional entre ambos (2012). A pesar de las voces críticas (Van Alphen, Sarlo, Faber, entre otras), que cuestionan su aplicación equivalente en otros contextos de violencia política distintos al de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, lo que nos interesa de la posmemoria en este estudio es la heredabilidad de determinadas categorizaciones identitarias.

La crítica que hacemos desde el estudio de las autonovelas familiares es el énfasis que ponen tanto los estudios de la memoria como de la posmemoria sobre el Holocausto como tropo histórico-literario (y su uso metodológico posterior por otros autores en situaciones análogas como dictaduras latinoamericanas, guerra civil española, etcétera). Las autonovelas familiares abarcan en sus desarrollos narrativos todo tipo de violencias y silencios heredados, independientemente de su carácter «nacional» y todos ellos son analizados como sucesos que cuentan con una explicación estructural, que les da sentido. Lo relevante del cambio de perspectiva (de los estudios de la posmemoria a la

2. Célebre es su cita, al principio de su ensayo *Family Frames*, donde dice que «la posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, aquellos cuyas propias historias tardías son desplazadas por los relatos de la generación anterior, moldeados por eventos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados» (2012: 22, la traducción es mía).

autonovela familiar), es que «la memoria familiar funciona como intersección entre la memoria personal y la memoria social y cómo los sucesos que vive una familia (la participación en una guerra, la posición ideológica frente a una dictadura, pero también la violencia de género o los suicidios) acaban siendo siempre asuntos políticos» (Gallardo, 2025b: 246-247).

De hecho, nos interesan especialmente autoras como Clara Valverde Gefaell, que han estudiado el trauma de la guerra civil en *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español* (2014), por no desestimar el carácter emocional y corporal de la violencia:

Los comportamientos inconscientes de la generación que vivió un trauma como la guerra son percibidos y aprendidos, sin darse cuenta, por los hijos y los nietos mediante los silencios cargados de emociones, por los mensajes no-verbales que comunican que no se deberían hacer preguntas, por las maneras de evitar y reprimir las emociones y por los comportamientos y gestos cargados de intensidad. Los que vivieron la violencia política no pudieron llevar a cabo los necesarios procesos de duelo y elaboración del trauma porque se lo impidió la represión política de ese momento, porque estaban desbordados por la situación o porque estaban ocupados luchando contra el régimen (Valverde Gefaell, 2014: 17).

Al mismo tiempo, la teórica señala una distinción entre los hijos y los nietos, cuestión ya trabajada en relación con la posmemoria (véase, por ejemplo, Sánchez Laguna, 2023), incluso al propio caso de Soler (Liikanen, 2013 y 2015). En el ámbito español, Valverde Gefaell apunta a que la generación de los hijos de la guerra civil representa la generación de lo «innombrable», porque es incapaz de elaborar narrativamente lo sucedido a sus padres y no le está permitido hacer preguntas (2014: 78). Mientras que los nietos, la tercera generación, se corresponden con la generación de lo «impensable», ya que la falta de representación narrativa e imaginativa derivará en afecciones somáticas como «fobias y obsesiones» (2014: 79).

Es muy relevante que el *pacto de silencio* al que se alude respecto a la transición española sea roto precisamente por los nietos de los que vivieron los sucesos directos. No solo son los *únicos* que pueden enfrentarse a esos huecos de la memoria familiar, sino que son los *últimos* que pueden hacerlo: «la tercera generación no puede “dejar pasar” la dañina herencia a la cuarta generación y no podría hacerlo aunque quisiera» (Valverde Gefaell, 2014: 71). Resulta, por lo tanto, revelador, cómo el inicio del boom de la memoria y la aparición de textos como los de Soler coinciden con el inicio del siglo XXI, cuando escritores, cineastas o periodistas «nacidos entre los años 1960 y 1975», que llegan a la vida adulta durante la transición, abren el debate sobre el pasado, ya que no

comparten «el miedo, la culpabilidad ni el silencio que caracterizan la relación de las generaciones anteriores con la guerra y la dictadura» (Liikanen, 2015: 1).

Cabe añadir una aclaración metodológica más, en relación con las historias de personajes que, en las autonovelas familiares, debido a su condición subalterna, no hayan encontrado acomodo en su tiempo histórico y cuyos hijos o nietos se vean impelidos a asumirlas como propias, porque afectan a su narrativa identitaria. Se podrá observar que, desde el principio del artículo, hemos usado el término «subalternidad» para, posteriormente, referirnos a situaciones traumáticas y categorizaciones identitarias. La subalternidad nos parece un concepto más adecuado para equiparar las diversas cuestiones personal-políticas que estructuran la trama de las autonovelas familiares, sin por ello prescindir de las referencias culturales asociadas al trauma. De hecho, se hace preciso aclarar que, como hemos defendido en otros lugares (2025a, 2025b), consideramos que el trauma y la subalternidad se pueden equiparar en tanto elementos transmisibles. Aunque a un nivel fenomenológico puedan presentar diferencias –el trauma es un evento de ruptura identitario, mientras que la subalternidad es una condición de opresión–, en ambos hay una experiencia de lo Real lacaniano (para la relación entre la subalternidad y lo Real, véase Beverley, 1999: 2). Ambos conceptos están condicionados socialmente en su «particularidad» y están atravesados por una condición de inefabilidad y una carga de silencio circundante que, sin embargo, acaban siendo heredadas precisamente por su falta de elaboración.

En el siguiente pasaje, extenso pero revelador, podemos observar cómo operan los mecanismos hereditarios en el Soler autor/narrador de *Los rojos de ultramar*, y cómo estos se entrelazan a otros elementos propios, que llegan a confundirse con ellos:

Cuando éramos niños Joan y yo sabíamos que Arcadi había sido artillero y que mamá había nacido en Barcelona en medio de la guerra. Eso era todo. En la casa de La Portuguesa nunca se hablaba ni de la guerra ni de España, o más bien, no se hablaba como se debía de ese país donde había algo que era nuestro ni de esa guerra que había hecho pedazos la vida de la familia. Joan y yo éramos mexicanos y punto, habíamos nacido ahí, en la plantación de café, nunca fuimos ni al colegio Madrid, ni al Luis Vives, ni al Orfeo Català, ni a ninguna de las instituciones que frecuentaban los hijos y los nietos de los republicanos. Tampoco teníamos relación ni con los gachupines, ni con los españoletes, esos tataranietos de españoles, descendientes de varias generaciones de mexicanos, que siguen ceceando como si hubieran nacido en Madrid y acabaran de aterrizar por primera vez en la Nueva España. Los habitantes de La Portuguesa no eran muchos y además eran todos adultos, sus hijos habían emigrado a Puebla, a Monterrey o a la Ciudad de México y allá habían nacido sus nietos. Vivíamos una vida mexicana y sin embargo hablábamos en catalán

y comíamos fuet, butifarra, mongetes y panellets, y los 15 de septiembre, el día de la independencia, permanecíamos encerrados en casa porque los mexicanos de Galatea y sus alrededores tenían la costumbre de celebrar esa fiesta moliendo a palos a los españoles (2004: 46-47).

Por un lado, se pone de manifiesto el silencio que envuelve la guerra civil española y las condiciones de la derrota de su abuelo. De este modo, los niños Joan y Jordi no preguntan (ni se preguntan) por estos silencios en ese punto de su infancia. Por otro lado, el abuelo Arcadi funda una comunidad de catalanes en México, de modo que el autor/narrador integra su «vida mexicana» con su lengua materna y sus rasgos gastronómicos catalanes. Al mismo tiempo, el estatus de colono blanco español es un rasgo heredado directamente por Soler, quien forma parte de la familia de dueños del cafetal y tiene sirvientes nativos, y que desarrolla en una escena posterior, en relación con el televisor que poseía la familia, «un ejemplar único en los alrededores» (2004: 48).

En el fragmento anterior, se puede inferir la potente microfísica del poder (Foucault, 1992) que envuelve a la familia. Soler convive con una indeterminación identitaria (dice «Joan y yo éramos mexicanos», para a continuación pasar a ser «españoles» en otro contexto y nombrar mexicanos a los otros: «permanecíamos en casa porque los mexicanos de Galatea»). También posteriormente, en la redacción del libro, el autor/narrador se hace consciente de su estatus respecto al televisor: «Ahí estábamos mi hermano y yo, el par de blancos, mirando cómodamente el televisor desde nuestro sillón verduoso, a tres metros escasos de esos nativos que se apelotonaban en la ventana, éramos el ejemplo vivo de ese encuentro entre dos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse» (2004: 49).

Por lo tanto, aunque la colectividad con la que se identifica el autor es la de los exiliados, y desde esta perspectiva es desde la que se ha analizado mayoritariamente esta novela, la herencia del abuelo responde a una visión poliédrica y microfísica: perdedor, exiliado, catalán, pero también hombre, blanco, español, patrón. Por este motivo, la capilaridad que caracteriza la teoría de la subalternidad abre caminos más fructíferos de investigación en la trilogía de Jordi Soler.

De quién(es) son las historias: descentralidad y *ethos* narrativo

Tanto en *Los rojos de ultramar* como en *La última hora...* observamos una dialéctica de las dos orillas, esto es, una descentralización del protagonista/narrador respecto al escenario que desea narrar, de manera simétrica. Mientras que en el primer libro de la trilogía se sitúa en México, pero la epifanía que le impulsa a escribir sucede en un viaje a Madrid y la reconstrucción de la historia

de su abuelo se lleva a cabo en Europa (España y Francia); la reconstrucción de la memoria del narrador en *La última hora...* se elabora desde Barcelona, donde ya reside, con un viaje impuesto a Veracruz, y con la rememoración del «día de la invasión», sucedido en 1974 en la comunidad de La Portuguesa.

De hecho, para contar la historia de *Los rojos de ultramar*, Soler decide situarse, ya desde el título, del lado español. «Ultramar» hace referencia al «país o sitio que está de la otra parte del mar, considerado desde el punto en que se habla» (RAE, 2025) y no podemos obviar la profunda carga colonialista que tiene la referencia «las provincias de ultramar», término usado durante el imperialismo español y recogido en la Constitución de 1812. El concepto de «rojos de ultramar» haría referencia, en ese sentido, a cómo se nombraría desde España al grupo de republicanos obligados a emigrar a México. Así se pone de manifiesto en la narración, ya que cada vez que aparece dicha expresión lo hace en relación con un suceso que tiene lugar en Europa: «Schilling era, en ese año de 1963, la cabeza del complot que pretendía matar a Franco, él fue quien financió los viajes del matelot y quien dio su beneplácito para reclutar a Doménech y a los cinco rojos de ultramar que vivían en La Portuguesa» (2004: 208) o «En lo que los rojos de ultramar se iban adentrando en la maraña del complot para matar a Franco, en España se promovían los festejos de la paz» (2004: 216).

Ya desde la primera escena, en la que un autoficcional Soler (aquí antropólogo y profesor universitario³) se arroga la responsabilidad de recordarles a las nuevas generaciones de españolitos desmemoriados su pasado de represión franquista y exilio, la sociedad española se presenta como la narrataria del texto. El libro, de hecho, se publica primero en España, al igual que el volumen que contiene la trilogía, cuya primera edición en España data de mayo de 2012 y la primera mexicana, de julio de ese mismo año. La descentralidad, que también puede ser observada en la cita extensa del epígrafe anterior, se pone nuevamente de manifiesto cuando Soler narra el entierro del presidente Azaña en Francia y nos dice que el féretro «lo cubrirá con orgullo la bandera de México, para nosotros será un privilegio, para los republicanos una esperanza y para ustedes una dolorosa lección» (2004: 164). Ese «ustedes» constituye un despliegue metanarrativo, una interpelación directa hacia los lectores del

3. Resulta llamativo, sin embargo, resaltar el efecto que produce la analogía que construye Soler: su narrador es un personaje privilegiado (un académico) que decide estudiar lo expoliado y lo negado (el mundo prehispánico), al mismo nivel que él, como escritor blanco mexicano, decide contar la historia negada o silenciada (el exilio de su abuelo), que es precisamente la parte de su identidad subalterna y escindida.

texto, mientras el «nosotros» indica el distanciamiento frente a esa identidad y la identificación con su nacionalidad mexicana.

El título de *Los rojos de ultramar* es asimismo muy elocuente respecto a la tensión entre la colectividad y la individualidad. A pesar de que es la historia de su abuelo la que Soler quiere y decide desenterrar, el plural del título apunta a una similitud en las vivencias de estos catalanes exiliados y fundadores de La Portuguesa y, por supuesto, hace alusión al complot que idean entre todos y que, finalmente, fracasa. Todo ello da una dimensión de camaradería, de sufrimiento común y también revela una identidad social compartida, con la que Soler se identifica. La pérdida de la guerra es una suerte de subalternidad heredada entre Arcadi y su nieto, que lo conecta con otros, como con el cónsul mexicano en París: «esa condición omnipresente de haber heredado una guerra perdida había interferido en nuestra forma de mirar el mundo» (2004: 175).

Vale la pena, sin embargo, pensar en los títulos y en las tramas de cada uno de los libros de la trilogía de manera aislada: *Los rojos de ultramar* indica una colectividad y trata la reconstrucción de la historia de su abuelo; *La fiesta del oso* indica una individualidad en el singular del animal y trata la reconstrucción de la historia de su tío abuelo Oriol. Por su parte, aunque el personaje de la tía Marianne, hermana de Laia, acompaña las vivencias infantiles del narrador y es el hilo conductor de la trama, la segunda entrega, *La última hora del último día*, no hace alusión ni a un grupo ni a un individuo, sino a un suceso concreto, protagonizado por este personaje.

Al hilo de lo expuesto previamente en otro trabajo (Gallardo, 2025a), donde subrayábamos, en un análisis general sobre la producción de autonovelas familiares, cómo la herencia simbólica provenía del linaje masculino y recaía sobre escritores hombres, mientras las mujeres eran tanto los soportes memorísticos como las portadoras de antibiografías (2025a: 311), vemos cómo, en la trilogía de Soler, la madre, la tía (la mujer de Oriol), los hijos de las criadas, las propias criadas, así como incluso el tío abuelo Oriol, son apenas narrados o quedan como personajes individualizados, fuera de una estructura social de la que sí gozan los exiliados republicanos. En el caso específico de la tía Marianne, personaje descrito como «loca» una veintena de veces a lo largo del segundo libro, su historia ni siquiera es narrada desde un punto de vista subjetivo, sino que es usada por el autor/narrador como metáfora de la pérdida de toda la sociedad de exiliados, incluso como metáfora del paso a la edad adulta, a través del abuso sexual al que es sometida tanto por distintos personajes de Galatea y La Portuguesa, como por el mismo narrador.

Mientras que el exilio y la pérdida de la patria se pueden colectivizar y, como condición social y familiar, conducen a una indagación de la identidad

del autor/narrador a través de sus huellas, otras características de subalternidad (la violencia contra las mujeres, el clasismo y el racismo sufridos por los criados, añadido al machismo contra las criadas, por poner tres ejemplos) son o bien cooptadas si producen algún efecto en la construcción identitaria del narrador, o bien directamente despolitizadas, si el autor las subestima o las rechaza. De este modo, el ser mexicano o haber nacido en la selva como un blanco español representan condiciones incómodas, y también producen descentralización de la identidad. El enfrentamiento a la blanquitud y la clase social heredadas es, en cierto modo, confrontada a lo largo de la trilogía, aunque no resulte un tema tan central como el exilio y la heredabilidad de la condición subalterna y aunque el desprecio a la selva y a lo indígena acabe produciendo cierta disonancia. Sin embargo, la herencia de una masculinidad determinada es un tema que queda no solo en suspenso, sino que no representa un conflicto narrativo ni en la identidad del autor/narrador. Así, no hay una profundización en el uso de la violencia machista y sexual como arma de *guerra* entre mexicanos y españoles, así como entre patronos y criadas o entre cualquier hombre (blanco, indígena, niño o adulto) y Marianne.

En toda autonovela familiar se produce una delegación o cooptación de la voz de un personaje que no ha podido contar su historia por sus propios medios o a través de su propia voz. Los autores toman conciencia de esa representación (en el sentido spivakiano de *Vertretung*, es decir, de representatividad de otros u otras) y proyectan su responsabilidad como nietos, justificando la apropiación de la voz por su implicación directa. Vimos arriba (2004: 171), cómo Soler se hace responsable de la historia que le pertenece, la «salva» del olvido, mientras que las de otros exiliados (sobre los que también se habla en las memorias de Arcadi) no le pertenecen: «Salvo la historia de Arcadi porque es la que tengo a mano, que es lo que hace uno siempre en realidad, lo que es factible hacer, salvar, amar, herir, dañar a quien se tiene a mano, los demás son la historia de otro» (2004: 171).

En ese sentido, en el mapa de las subalternidades, existen historias con «legítimos dueños» y otras, distintas a la de su abuelo, que no los tienen: siete páginas le dedica a la historia de Lauro, el hijo de una de las criadas, porque, aparentemente, esa historia sí le conforma, sí es factible amar, herir y dañar a ese personaje y no hay cuestionamiento sobre si su historia es de otros. Ese desajuste entre las historias cuyas voces sí coopta –pertenecientes a categorías identitarias «inferiores», es decir, subalternizadas– y la suya propia (junto a la de su abuelo o a la de su tío abuelo), no impide que Soler continúe reafirmando, a lo largo de los tres libros, que las historias centrales le pertenecen:

«Tú y yo sabemos que ese muñeco existía, Arcadi», le dije a mi abuelo en dos o tres ocasiones, cuando yo estaba obsesionado con la idea de reconstruir su historia, que es también la mía» (LUHdUD, 2012: 346); «esos niños que también vivían en La Portuguesa y de los que no digo nunca nada porque ellos son la historia de otro y no quiero perder el tiempo contando historias que no sean mías» (LUHdUD, 2012: 352); «Aquel empeño por recuperar todo lo que quedaba de Oriol, los detalles de su biografía y los paisajes donde vivió después de su supuesta muerte, estaba fundamentado en la culpabilidad que yo sentía, pero sobre todo en la necesidad de esclarecer esa historia que de inmediato identifiqué como mía» (LFdO, 2012: 428).

El *ethos* que se infiere en la autoría de las autonovelas familiares no está exento de debate político. Es por este motivo que Soler, como tantos otros autores, utiliza los elementos metanarrativos no solo para afianzar su legitimidad, sino también para dudar de ella, para cuestionarla. En ese sentido, la repetición a la que recurre Soler en tantos pasajes de su obra nos conduce como lectoras a percibir ciertas dudas, que, aventuramos, podemos relacionar con la descentralización de su identidad.

Construcciones identitarias del yo en el desplazamiento y la corporalidad

La primera escena (autoficcional) de *Los rojos de ultramar* nos sitúa desde el principio en una descentralidad identitaria que encamina al Soler narrador a retomar las memorias de su abuelo. En la charla que el Soler académico imparte en la Universidad Complutense de Madrid, el autor es desafiado por un alumno, que le pregunta por qué tiene un nombre tan catalán, siendo él mexicano. Soler narrador decide contar escuetamente el exilio de su familia a México, pero esto no parece satisfacer la curiosidad de los asistentes.

Cuando terminé mi explicación veloz los alumnos se quedaron mirándome desconcertados, como si acabara de contarles una historia que hubiera sucedido en otro país. Pero ¿por qué tuvieron que irse de España?, preguntó una alumna, e inmediatamente después expresó su duda completa: ¿y por qué a México? Entonces yo, más confundido que ellos, les pregunté si no sabían que más de medio millón de españoles habían tenido que irse del país en 1939 para evitar las represalias del general Franco. El silencio y las caras de asombro que vinieron después me hicieron rectificar el rumbo, dejar de lado la mitología teotihuacana, y ponerme a contarles la versión larga y detallada del exilio republicano, esa historia que ignoraban a pesar de que era tan de ellos como mía (2004: 16).

Es esa segunda responsabilidad que Soler siente, no solo respecto a la historia de su abuelo, sino también hacia el alumnado desmemoriado, lo que lo lleva a actuar como si «el exilio republicano hubiera sido extirpado de la historia

oficial de España» (2004: 16), la que le confronta con su propia identidad: ni catalana ni española ni mexicana. El autor/narrador quiere encontrar su propia identidad en esa historia *a medias*, porosa, la que reconstruye con los huecos de la memoria y las heridas que no pueden hablar.

Decíamos arriba que Soler, como tantos otros autores de autonovelas, emprende viajes de investigación a lugares significativos de la historia familiar que pretende reconstruir. Estos desplazamientos, profundamente relacionados con su construcción narrativo-identitaria, son narrados profusamente desde un tiempo de enunciación (en presente o en un pasado inmediato, en primera persona). Esta autorreferencialidad, patente en los trabajos de la memoria (Jelin, 2002) o de posmemoria (Quílez Esteve, 2014), se produce especialmente en el desplazamiento, porque «esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores» (Quílez Esteve, 2014: 63).

En este sentido, el desplazamiento más significativo de los que se producen a lo largo de los tres libros ocurre en *Los rojos de ultramar*, cuando el autor/narrador viaja hasta Argelès-sur-Mer, la localidad costera francesa donde se asentó un campo de concentración al finalizar la guerra civil y donde Arcadi pasó diecisiete meses. Aunque parte del deseo de investigación de los pasos de su abuelo, pronto adquiere una doble vertiente: entender a su antepasado para poder encuadrarlo e integrarlo en su propia identidad. La herencia se convierte así en un acto y no en una espera, en un movimiento subjetivante:

Para heredar algo del Otro, para ser realmente un heredero, no es suficiente con recibir pasivamente un legado ya constituido, sino que es necesario un movimiento subjetivo de recuperación, de subjetivación de la deuda. Sin este movimiento de recuperación del pasado que nos constituye, sin este doble momento en el que tenemos que hacer nuestro lo que ya era nuestro, donde tenemos que repetir exactamente lo que nos ha constituido, no se produce ninguna experiencia subjetiva de la herencia (Recalcati, 2014: 132).

Cuando Soler llega a la localidad costera, se pone a dar vueltas por el centro antes de acercarse a la playa, que era donde estaba situado el campo de concentración, esperando encontrar un vestigio de lo allí ocurrido. Incluso antes de confirmar el olvido, Soler sabe que de ninguna manera encontrará lo que estaba buscando:

[E]n el fondo sabía que mi Argelès-sur-Mer era el que me había heredado Arcadi, no era un territorio físico sino un recuerdo, una memoria con más de sesenta años de antigüedad, y esa memoria, que era la que yo trataba de reconstruir, difícilmente iba a coincidir con ese territorio físico que era sesenta años más joven (2004: 178).

Cuando finalmente se decide a acercarse se encuentra con clubes de playa, campings con nombres atractivos y turísticos y ni un solo registro del campo ni en folletos oficiales ni en el ayuntamiento: «la historia oficial de Argelès-sur-Mer no registra que en 1939 había más de cien mil republicanos españoles en su playa» (2004: 180). Ese olvido lo enfrenta al suyo propio, al que decide reproducir, y lo hace suyo:

Mi playa de Argelès-sur-Mer era un lodazal infecto donde abundaba el excremento, la tifoidea, la tuberculosis, los miembros gangrenados, los cuerpos en descomposición y en general el desconsuelo, el desamparo, la desesperanza y la derrota. [...] tuve que [...] oír varios temas del álbum que estrenaba en francés Enrique Iglesias, nuevamente me sentí asombrado del paso implacable del tiempo, que en sesenta años había logrado borrar la historia de los cien mil españoles que en 1939 habían sido encerrados ahí, a cincuenta metros de mi copa, y de los miles que habían muerto ahí mismo, en esa porción de arena donde caía la voz amplificada del cantante (2004: 182-183).

Cuanto más olvido presentan las sociedades, tanto la española como la francesa («en esa playa y en aquella aula había la misma voluntad de olvidar ese pasado oscuro y, en realidad, nada remoto» [2004: 183]), más responsable se siente de actuar. El acto corporal es doble: intervenir y escribir. El autor/narrador acaba metiéndose en el lodazal de la playa, incluso vestido, para inmiscuir su cuerpo en el lugar de memoria: «parecía un remedio, un antídoto eficaz contra la amnesia de la playa» (2004: 184). Sigue caminando, esperando encontrarse con un monumento, un obelisco que recuerde la infamia. Lo único que encuentra es un «poste enano» (2004: 184), «una ruina impresentable» (2004: 185).

En un intento por ritualizar ese acto corporal de memoria, el narrador quiere dejar algo a modo de homenaje, y solo encuentra un bolígrafo: «un instrumento estándar que había comprado en el aeropuerto de París y que sin más me arrodillé y clavé a los pies del maltrecho monumento, diciendo o no sé si nada más pensando: aquí dejo mi rastro y mi presencia» (2004: 185). Esta metáfora nítida que simboliza el instrumento de recuerdo que se coloca frente al silencio y el olvido, representa la otra cara de la pérdida: el garfio que usa su abuelo y que también le recuerda, corporalmente, su exilio. La pérdida, que nunca culmina, y que siempre está al acecho, es descrita con sorna por Soler en el segundo capítulo: «sus socios y los que vivíamos ahí no reparábamos mucho en qué brazo traía, ni tampoco era raro si no traía ninguno, la gente se acostumbra a esas cosas y más nosotros que nunca lo conocimos completo, quiero decir con brazo» (2004: 51-52).

Notas finales

A lo largo de este artículo hemos analizado el exilio heredado de Jordi Soler a través de distintos aspectos de su trilogía *La guerra perdida*. La evidente importancia que se le ha dado a la memoria en el análisis de la obra autorreferencial de Soler, destacando la herencia de la identidad republicana (perdedora), ha desatendido otros asuntos que evidencian cómo los procesos narrativo-identitarios de la literatura del yo desvelan mecanismos de microfísica del poder, al encuadrar y poner el foco del debate a determinadas historias de sometimiento y violencia, mientras el sometimiento y la violencia de otras historias se naturalizan o se despolitizan. La clave de este olvido selectivo la encontramos en las categorías identitarias de los sujetos cuyas biografías se reconstruyen.

El cambio de paradigma en los estudios historiográficos propiciado por la sospecha hacia la Historia en mayúsculas y la apertura hacia una historia de los de abajo en los estudios culturales no debe hacernos pensar que en esa historia de los de abajo se han dejado de reproducir las relaciones de poder que dominan el mundo fáctico y que se representan en la literatura.

Asimismo, la identidad desterritorializada y descentralizada de Soler añade una dimensión más a la complejidad de su propuesta: la del nieto que relata el sufrimiento de su abuelo, la del mexicano hijo de exiliada, la del intelectual que no encuentra acomodo en ninguna de las dos culturas. De hecho, el estudio de la literatura nomádica o desplazada en el contexto poscolonial latinoamericano no resulta del todo pertinente en la obra de Soler, lo que refuerza la percepción de su identidad como *particularmente* interseccional. Su identidad (narrativa) se resuelve en el cruce entre esa cuestión social y profundamente masculina de la(s) pérdida(s) del abuelo (donde, por ejemplo, la muerte de su hija discapacitada y su vida miserable, drogada a la fuerza con neurolépticos y atada por el cuello, solo importan en tanto en cuanto pérdida para Arcadi y metáfora de la pérdida de La Portuguesa) con el dualismo de fascinación y rechazo hacia la selva, lo mexicano, lo indígena, lo chamánico.

Finalmente, lo social y, por lo tanto, lo común, acaba siendo un territorio narrativo masculino, mientras el resto de personajes no heredan, no representan una pérdida colectiva ni una categoría social. De este modo, el marco metodológico de las autonovelas familiares, donde todas las violencias analizadas se equiparan porque se interpretan como respuestas a opresiones y poderes estructurales, se erige como una posibilidad de exploración literaria más fructífera que la posmemoria. Si el trauma es, simplificando, la falta de palabras y la subalternidad es la falta de voz, el ser hablados por otros, el análisis microfísico e interseccional que proponen las autonovelas permite observar de cerca las estructuras que producen y reproducen la subalternidad,

al mismo tiempo que cuestiona la pertenencia de las historias: de quiénes son, a quiénes narra y a quiénes coopta la voz o deja fuera.

Bibliografía citada

- AZANCOT, N. (2012), «Jordi Soler: “El oficio de escritor no da para sentirse ganador de nada”», *El Español*: https://www.elespanol.com/el-cultural/20120622/jordi-soler-oficio-escritor-no-sentirse-ganador/6499824_0.html [consulta: 29 de marzo 2025].
- BEVERLEY, J. (1999), *Subalternity and representation: Arguments in cultural theory*, Durham, Duke UP.
- El País* (2007), «Entrevista con Jordi Soler», *El País*: https://elpais.com/cultura/2007/11/28/actualidad/1196269200_1196272476.html [consulta: 29 de marzo 2025].
- FOUCAULT, M. (1992), *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- GALLARDO, S. R. (2025a), «Mecanismos narrativos de la subalternidad en la autonovela familiar contemporánea», *Revista Letral*, 35, 287-314. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i35.28383>
- GALLARDO, S. R. (2025b), *Las autonovelas familiares. Escritura, memoria y cuerpo en la literatura contemporánea*, Oviedo, Ediuno.
- GRAMSCI, A. (1999), *Cuadernos de la cárcel*, Puebla (México), Era; BUAP.
- HIRSCH, M. (2012), *Family frames: photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Harvard UP.
- JELIN, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI; Social Science Research Council.
- LIKAMEN, E. (2013), «La herencia de una guerra perdida: La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler», *Olivar*, 14 (20), 77-109.
- LIKAMEN, E. (2015), *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual* [Tesis doctoral]. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13619>
- NORA, P. (1984), *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- OBIOLS, I. (2004), «Jordi Soler novela la excepcional historia de su familia de exiliados», *El País*: https://elpais.com/diario/2004/11/24/cultura/1101250810_850215.html [consulta: 29 marzo 2025].
- QUÍLEZ ESTEVE, L. (2014), «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, 57-75.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]: <<https://dle.rae.es>> [consulta: 29 de marzo 2025].
- RECALTI, M. (2014). *El complejo de Telémaco: Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, Barcelona, Anagrama.

- SÁNCHEZ LAGUNA, M. Á. (2023). «La representación cultural del abuelo franquista en las novelas *Entre hienas* y *El monarca de las sombras*», *Diablotexto Digital*, 13, 122. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.13.25810>
- SOLER, J. (2004), *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara.
- SOLER, J. (2012), *La guerra perdida*, Barcelona (España), D.F (México), Mondadori.
- SPIVAK, G. C. (2009), *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, Museu d'Art Contemporani.
- VALVERDE GEFAELL, C. (2014), *Desenterrar las palabras: transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo xx en el Estado español*, Barcelona, Icaria.

RESEÑAS

Reseña del libro: Alarcón Sierra, Rafael (Ed.). (2025). «Llamo a los poetas». Miguel Hernández y sus maestros literarios

Ignacio BALLESTER PARDO

Autoría:
Ignacio Ballester Pardo
Universidad de Alicante, España
ignacio.ballester@ua.es
<https://orcid.org/0000-0002-5826-3167>

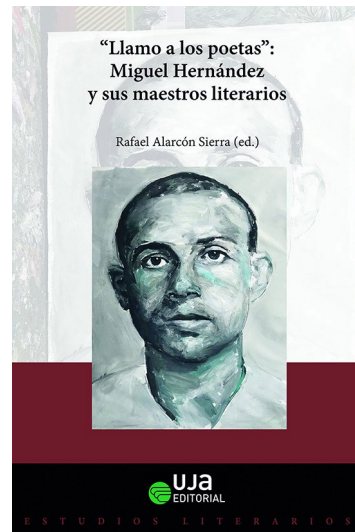
Citación:
BALLESTER PARDO, Ignacio (2026). «Reseña del libro: Alarcón Sierra, Rafael (Ed.). (2025). «Llamo a los poetas». Miguel Hernández y sus maestros literarios», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 357-361. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30674>

Ficha bibliográfica:
Alarcón Sierra, Rafael (Ed.). (2025). «Llamo a los poetas». Miguel Hernández y sus maestros literarios. Jaén: Universidad de Jaén. UJA Editorial, 502 pp., ISBN 978-84-9159-627-1.

Referencias bibliográficas:
Alarcón Sierra, Rafael (ed.) (2025) *Llamo a los poetas: Miguel Hernández y sus maestros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén.

© 2026 Ignacio Ballester Pardo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: Miguel Hernández; poesía española; siglo XX.

El libro «Llamo a los poetas». Miguel Hernández y sus maestros literarios, editado por Rafael Alarcón Sierra, se ha publicado en la colección Estudios Literarios. El niño de la noche (núm. 17), la cual recibió hace un par de años el sello de Calidad en Edición Académica CEA-APQ, avalado por ANECA y FECYT.

No sólo lo anterior respalda tal volumen, sino las y los investigadores que lo integran. Doce especialistas abordan la relación intertextual del poeta con sus predecesores y contemporáneos. Desde la tradición clásica (san Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Quevedo o el conde de Villamediana) hasta figuras coetáneas fundamentales (Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Neruda; a falta, todavía, de autoras), se reconstruye cómo dichas voces fueron leídas, asimiladas y transformadas por Hernández según su propia cosmovisión lírica.

En primer lugar, Francisco García Jurado (Universidad Complutense de Madrid) repasa la tradición clásica como andamiaje de lo que publicará, por ejemplo, a propósito de una flor. Se insiste en repeticiones pero también en ausencias notables, como el color de la rosa. De cara a los diferentes análisis se parte del trabajo de Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante) para las diferentes versiones de manuscritos y mecanuscritos que en esta misma colección, *El niño de la noche*, publicó en 2022. La propia Alemany logra explicar con claridad el intrincado proceso de escritura de Hernández, a quien dedicó su tesis en 1993. Desde entonces trabaja al poeta oriolano. Los textos de Hernández se organizan en cuatro partes, de las cuales la primera, sobre todas, se debe a sus maestros, a quienes trata de imitar. Con tal afán se llega a la metapoésía: un ejercicio reflexivo sobre la literatura desde la literatura que acompañará a lo largo del volumen, a Miguel Hernández y sus maestros literarios.

En tercer lugar, tras esta doble aproximación general que sirve de pórtico, José María Balcells (Universidad de León) se centra en el mencionado san Juan de la Cruz. A partir de ahora cada estudio pondrá el foco en una referencia. Y no hay persona como la que aquí nos compete, dice Balcells, que deje tan patente en su obra la influencia del autor de *Cántico Espiritual* y *Noche Oscura*. Además de leer y releer a ambos autores, con precisos y analíticos comentarios, la comparación se vale de disquisiciones sobre las epístolas del oriolano y demás textos adyacentes que corroboran lo dicho. A ello se suma una sólida conclusión que refrenda la importancia del autor como unos de sus principales maestros.

A continuación, Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia) evidencia el peso de Lope, mayor que el de Calderón. El soneto en particular resulta herencia de él, antes que de Góngora o de Quevedo. Asimismo, destaca cómo asimila Hernández innovaciones de Lorca respecto a la poesía de tipo tradicional. El estudio de Díez de Revenga, como sucede en otros casos, alude a numerosos trabajos –propios y ajenos– que demuestran una solidez y un diálogo continuos con la crítica hernandiana. *Llamo a los poetas* es también una llamada a los críticos.

Seguidamente, Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid) se centra en el vínculo de Góngora con *Perito en lunas*. Tres temas estructuran las correspondencias: oscuridad, ingenio y erotismo. Desde la labor crítica de Guillermo Carnero se estructura en 6 ejes: la masturbación, la escatología, lo sensual, el taller poético (estudiado por Rovira) y un gongorismo lúdico. Entre los sustanciosos aportes de Ponce, conviene mencionar la clasificación que establece de los epigramas. Se trata este del estudio más amplio,

con numerosas referencias que aclaran las publicaciones más dificultistas de Hernández.

Por su parte, Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari, Venecia), sobre Quevedo, lleva a cabo una revisión de la numerosa crítica al respecto. Tras la influencia de Góngora en *Perito en lunas*, Quevedo motiva el llamado empaque clásico (según Navarro Colorado) y, podemos añadir, límpido. Partiendo de Juan Ramón Jiménez, del que se hablará más adelante, Quevedo resuena en las nuevas lecturas que aquí se hacen de *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Se analiza con orden cada uno de los poemas quevedianos. Y se aporta una serie de conclusiones que nutren lo ya dicho y lo amplía a propósito de otras referencias.

Por ejemplo, el ya mencionado Juan Ramón Jiménez, de quien se ocupa el editor de este libro (Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén). Se consigue por primera vez una aproximación de tal calado. A diferencia de otras relaciones intertextuales ya ampliamente abordadas por la crítica, no sucede lo mismo con el moguereno. Juan Ramón influye en los primeros libros de Hernández. Y sostiene Alarcón, como apuntaba Alemany, que al final de su vida la obra es autónoma y las referencias o los homenajes a sus maestros literarios son mínimos. Uno de ellos seguirá siendo Jiménez, con su *Segunda antología poética* y *Canción*, justo antes de la Guerra, cuando la relación de ambos se estrecha. Las afinidades se incardinan en un «mundo lírico de base pastoril». Destaca, finalmente, cómo «Llegó con tres heridas» imita una Canción de Jiménez y con qué admiración este se referirá a aquel después de 1942.

Dicha «base pastoril» vertebrada el lúcido y fresco capítulo de Laura Palomo Alepuz (Universidad de Alicante) sobre Gabriel Miró. El también alicantino comparte con Hernández la naturaleza, la periferia de una provincia como son Polop u Orihuela. Dos novelas marcan sus primeros años, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926). Junto a la personificación, señalada por Miguel Ángel Lozano como recurso que Hernández debe a Miró, Palomo complementa el análisis centrada en lo rural. Contrasta ello con la visión negativa que ambos en su epistolario dan de Madrid. Visión natural y paisajística a la que también se podría sumar Azorín. En ese sentido discurren las obras teatrales *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* de Hernández. Cinco elementos son compartidos por los autores que estudia la profesora e investigadora: palmera, higuera, mar, huerta y limón.

Tales encuentros continúa Aitor L. Larrabide (Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela) en su capítulo sobre Sijé. Más allá de polémicas ideológicas y de la famosa Elegía, analiza al literato llamado José María Gutiérrez. Ambos coinciden en el Colegio de Santo Domingo y en la Universidad Popular

de Cartagena; y entre ellos también se recuerda al mencionado Miró. De Sijé arriban a Hernández, entre otras referencias, poetas franceses y demás tradiciones. Pero, sobre todas, el interés inicial por el auto sacramental. Cierra el estudio de Larrabide una interesantísima revisión del archivo de Sijé sobre Hernández.

Y no podía faltar entre sus maestros Lorca, sobre todo por el teatro. Fuera también de polémicas se halla el capítulo de Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid). A pesar de las escasas referencias directas que suelen percibirse, *Los hijos de la piedra* o *El torero más valiente* –queda demostrado– presentan resonancias del teatro lorquiano. Y horadando más maestros, desde aquí, se llegaría a Valle-Inclán, a Lope. En cuanto a la poética trabajada por Alemany, se destaca en este punto el romance como pieza metadiscursiva.

En penúltimo lugar, otro nombre obligado en la palestra de Hernández es Vicente Aleixandre. Alejandro Duque Amusco (Universidad de Barcelona) lo estudia en lo que llama «presencia hermana». Queda en *Cancionero* un «eco alexandrino». Y hernandianos, en Aleixandre: según Darío Puccini. Ahora bien, se cuestionan en algunos apartados tales similitudes. Debate que nutre a maestros y discentes literarios.

Por último, José Carlos Rovira (Universidad de Alicante) atiende a Neruda, Hernández mediante. Si el chileno cerraba el estudio de Alarcón sobre los primeros años 30, en una evolución «impura» de su poética, el crítico alicantino concluye el volumen de Jaén mediante relaciones intertextuales y, sobre todo, vitales. «Con el conde de Villamediana al fondo», en el título de este capítulo final, conecta con las artes plásticas que tanto trabaja el Maestro Rovira. Lo cual se explica en este caso por la representación de las vidas que influyen y convergen en los poemas de Hernández. Con todo lo ya publicado sobre Neruda y Hernández, Rovira se queda con el magisterio vanguardista del primero sobre el segundo. Ello se advierte en el rayo como metáfora se amor que se debe a Neruda y al mencionado conde. Coinciden en una imagen, en un retrato de las pasiones, en las pistas tras las cuales se revela un sentido, no siempre único ni fijo, dice el maestro, de la lectura. Y en este ejercicio de comprensión e interpretación juega un papel más relevante el análisis de Navarro Colorado, citado en numerosas ocasiones en este libro, que la llamada «crítica hidráulica» por Pedro Salinas, según Rovira: «la dedicada a encontrar fuentes de cada verso de un autor»; algo que logra vencer esta investigación.

Debo a Rovira y Alemany mi gusto por Hernández, a quienes se cita en casi todos los capítulos. Lo que significa, como con san Juan o Quevedo, que los maestros no dejan de enseñar. Por Orihuela, Alicante, Madrid, León, Barcelona, Venecia, Jaén.

¿Y a quién enseña ahora Hernández? Es decir, ¿quiénes lo consideran un maestro literario? Queda pendiente un estudio como ese, donde podrían estar el mexicano Víctor Toledo y sus rosagramas o el español Sergio Delicado con la tachadura que a la manera hernandiana publica y subraya.

A ello ánima, entre otras muchas motivaciones, la lectura de este volumen, perfectamente editado y ordenado, de lo general a lo particular, con un excelente cierre que nutra futuras enseñanzas.

Llamo a los poetas constituye una obra fundamental para comprender el diálogo poético y formativo de Miguel Hernández. Gracias al enfoque plural, minucioso y actualizado de sus ensayos, ofrece nuevas claves interpretativas sobre la construcción de su voz poética. Será sin duda lectura obligada para estudiosos de la poesía contemporánea y de la genealogía literaria hispánica.

Reseña del libro: Marina Patrón Sánchez, *Josefina de la Torre. Una biografía*

Celia GARCÍA-DAVÓ

Autoría:
Celia García-Davó
Universidad de Alicante
España
celia.garciadavo@ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-3899-3311>

Citación:
GARCÍA-DAVÓ, Celia (2026). «Reseña del libro: Marina Patrón Sánchez, *Josefina de la Torre. Una biografía*», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 363-366. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30936>

Ficha bibliográfica:
Marina Patrón Sánchez, *Josefina de la Torre. Una biografía*, Sevilla, Renacimiento, 2025, 460 pp., ISBN 9791387152305.

Referencias bibliográficas:
Patrón Sánchez, Marina (2025) *Josefina de la Torre: una biografía*. Sevilla: Renacimiento.

© 2026 Celia García-Davó

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: Josefina de la Torre; biografía; literatura española; siglo XX.

En 1964, la revista canaria *Millares* publica el poema «Mis amigos de entonces», de Josefina de la Torre (1907-2002). En él, la poeta se dirige a sus excompañeros, conocidos miembros de la Generación del 27, y exclama:

¡Amigos que de mí hicisteis nombre!
A la mitad vertiente de mi vida
hoy os llamo.
¡Tendedme vuestras manos!
Yo me sentí nacer,
[...]
Pero de pronto,
un día me cubrió lo indefendible,
algo sin cuerpo, sin olor sin música...
y me sentí empujada,
cubierta de ceniza,
borrada con olvido.

¿Dónde estabais vosotros, compañeros,
vuestras letras de molde, vuestro ingenio,
vuestra defensa
contra el desconocido ataque?
[...]
Ignoro en qué ciudad
y si llegará el día
en que vuelva a sentirme descubierta.

A través de este poema, la escritora canaliza, ya en la madurez, el sufrimiento de sentirse abandonada por aquellos escritores y amigos que impulsaron su carrera poética a comienzos del siglo XX, pero no la ayudaron a desarrollarla posteriormente.

En la actualidad, pese a que gran parte de la crítica literaria de nuestro país se ha esforzado por devolver a De la Torre al lugar que merece en el panorama cultural español, todavía son muchos quienes la conocen únicamente por ser –junto a Ernestina de Champourcin– uno de los dos nombres femeninos incluidos en la segunda edición de *Poesía española contemporánea* (1934), de Gerardo Diego. Para hacer frente al desconocimiento general que se vierte sobre la intelectual canaria, Marina Patrón Sánchez ha llevado a cabo una excelente biografía en la que demuestra que Josefina de la Torre fue mucho más de lo que se hubiera esperado de una mujer su tiempo: poeta, novelista, guionista, cantante, dobladora, actriz de cine, teatro y televisión, etc. Gracias al completo retrato personal y profesional que la autora nos ofrece sobre ella, podemos conocer, en profundidad, la historia de superación y constancia que se esconde tras una de las figuras fundamentales de la Edad de Plata de las letras españolas.

Este libro es fruto de años de esfuerzo e investigación en los que Patrón Sánchez se adentró en el Fondo Josefina de la Torre (FJT) para consultar numerosas cartas, cuartillas, revistas, recortes de prensa, etc., que prueban el interés de la propia Josefina por preservar su trayectoria individual y artística. El contenido de esta obra recopila la información derivada de un amplio rastreo de fuentes y se distribuye a lo largo de treinta capítulos, donde se van desgranando cada una de las vertientes de la polifacética y resiliente artista.

El volumen se inicia con un prólogo y un árbol genealógico de la familia De la Torre Millares, que introducen a quien lee en la figura de la canaria. En los primeros diez capítulos, Patrón Sánchez describe minuciosamente los orígenes y los años de juventud de Josefina: indaga en su linaje artístico; narra su pronto despertar en lo que al teatro y a la literatura se refieren, mostrando cuáles fueron sus primeras composiciones cuentísticas y poéticas; relata el inicio de la relación de la joven artista con el escritor Juan Chabás, quien marcaría enormemente su vida y obra; explica cómo se produjo en 1927 su

primer acercamiento de manera profesional al mundo de la actuación; narra los problemas –fundamentalmente familiares– a los que tuvo que enfrentarse ante su deseo de ser actriz profesional; da cuenta de su traslado a Joinville-le Pont (Francia) para trabajar como dobladora en los estudios de la Paramount Pictures, donde inicia una breve relación sentimental con Luis Buñuel; nos habla de su trabajo en España como dobladora, adaptadora y traductora de guiones; etc.

Además de ofrecernos información relevante y novedosa sobre la biografía de la artista en estos primeros capítulos, Patrón Sánchez dedica los epígrafes cinco y seis a comentar el contenido tanto de sus poemarios iniciales, *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930), como de los poemas que permanecieron inéditos hasta la edición de su *Poesía completa* en 2020. Ambos capítulos se complementan con el análisis que la biógrafa nos ofrece sobre la acogida de dichos poemarios en el ámbito literario de la época.

A partir del capítulo nueve, se describe cómo Josefina de la Torre experimenta la Guerra Civil española y la posguerra, y qué consecuencias tuvieron ambas en su trayectoria profesional. En los capítulos diez, once y doce, Patrón Sánchez relata la huida de la intelectual a las Palmas de Gran Canaria en 1937; explica su relación con la Sección Femenina entre 1938 y 1939 y su papel como «madrina de guerra»; da cuenta de cómo tuvo que reinventarse literariamente, dejando a un lado su faceta poética, para pasar a publicar novelas sentimentales y policíacas empleando el seudónimo de «Laura de Cominges» entre 1938 y 1944; y analiza los rasgos biográficos de De la Torre en las protagonistas de dichas novelas.

A lo largo de los siguientes capítulos, la autora del volumen desarrolla la manera en que la canaria logra dedicarse profesionalmente al teatro –en tablas y radiofónico–, al cine y al doblaje en la posguerra, explicando, asimismo, las dificultades económicas y personales a las que se enfrentó. Se reseñan también las obras en las que participa y se prueba el éxito que recibe en dicho periodo, a través de diferentes muestras de prensa. Según se explica en el estudio, pese a haber dejado en un segundo plano su carrera literaria, Josefina de la Torre no abandona nunca la escritura, llegando a publicar –además de varios relatos sentimentales– la novela *Memorias de una estrella* (1954) y los poemarios *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo* (1989), su último libro de poemas, cuyo contenido se analiza en el capítulo veintinueve junto con las prosas breves que la intelectual edita en los últimos años de su vida.

El libro concluye con un capítulo que detalla la forma en que De la Torre se sintió «descubierta» –como ella misma anhelaba en el poema que abre esta reseña– al recibir diversos reconocimientos públicos y al conocer la noticia de

que el investigador americano Carlos Reyes estaba interesado en la traducción de *Poemas de la isla*, que sería publicada en el 2000. Con todo, consideramos que la biografía escrita por Marina Patrón Sánchez es la que verdaderamente hace justicia a la artista, pues recopila y hace pública la sorprendente trayectoria de una mujer que se vio obligada a reinventarse continuamente para poder sobrevivir a su tiempo.

La dedicación de la intelectual canaria por conservar su propia memoria –según prueban los cientos de documentos contenidos en el FJT– ha culminado con la labor de Marina, quien, tras siete largos años de investigación, nos regala un libro brillante que condensa la excepcional y compleja existencia de Josefina de la Torre, impidiendo que su historia quede –como la propia escritora temía– «cubierta de ceniza, / borrada con olvido». No pierdan la oportunidad de aproximarse a su fascinante historia.

Reseña del libro: Antonio Viñuales Sánchez, *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*

María José GARCÍA RODRÍGUEZ

Autoría:

María José García Rodríguez
Universidad de Murcia
España
mariajose.garcia24@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-0302-9277>

Citación:

GARCÍA RODRÍGUEZ, María José (2026). «Reseña del libro: Antonio Viñuales Sánchez, *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 367-370. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30564>

Ficha bibliográfica:

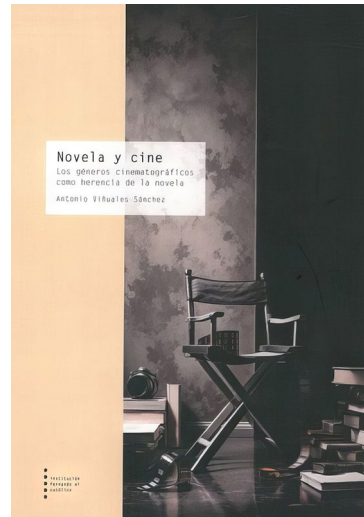
Antonio Viñuales Sánchez, *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2025, 315 pp., ISBN 978-84-9911-736-2.

Referencias bibliográficas:

Viñuales Sánchez, Antonio (2025) *Novela y cine: los géneros cinematográficos como herencia de la novela*. [E-book] Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111>

© 2026 María José García Rodríguez

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: relaciones entre el cine y la literatura; literatura española; siglo XX.

Desde sus orígenes, el cine ha mantenido un estrecho vínculo con la novela, una conexión que adquiere una nueva significación en *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*. *Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*, de Antonio Viñuales Sánchez. Este libro no solo ahonda en el diálogo entre cine y literatura, sino que plantea una nueva teoría de lo filmico a través de una visión simbólica, genérica e histórica. El autor parte de un diagnóstico: los estudios interartísticos se han estancado en visiones fragmentarias que reducen las obras de arte bien a su estilo, bien a su contenido. Para superar las limitaciones culturalistas, formalistas o intermediales, este libro considera las obras como unidades complejas compuestas por tres

planos –el literal, el compositivo y el simbólico–, siendo este último el más relevante y menos explorado por la crítica académica.

Un componente esencial para contextualizar la labor teórica de Antonio Viñuales Sánchez es la no oculta filiación su propuesta a las miradas de Mijaíl Bajtín y Luis Beltrán Almería. Ambos ejes intelectuales proporcionan las bases filosóficas sobre las cuales se construye la tesis central del libro: que el cine es una prolongación simbólica de la novela moderna a través de sus géneros. Tales influencias otorgan al estudio una profundidad poco habitual en los estudios literarios sobre cine, rescatándolo de la mera crítica cultural o del análisis técnico, y logrando trascender los enfoques tradicionales del cine como medio o industria, para ofrecer una interpretación evolutiva y transartística de los géneros fílmicos. Así, el cine no se estudia ya como *lo que es*, sino como lo que llega a ser al heredar los símbolos de la gran novela moderna.

Otra de las virtudes más destacables de *Novela y cine* es la coherencia entre su estructura y su planteamiento teórico. Lejos de ser una simple colección de ensayos o capítulos independientes, el libro está cuidadosamente diseñado como un sistema progresivo de ideas, donde cada sección profundiza y complejiza lo anterior. Cuenta con dos partes principales: la contextualización teórico-conceptual y el análisis crítico. En primer lugar, el marco teórico (capítulo 1), supone el fundamento filosófico y metodológico del libro. En ella, se propone superar las concepciones reduccionistas de la obra de arte –aquellas que la entienden como mero lenguaje o vehículo de ideas– mediante una visión tripartita hacia el contenido, el estilo y el símbolo. Se introduce aquí la noción clave del «plano simbólico», donde residen los géneros profundos que articulan las obras de arte verdaderamente reflexivas. A partir de esta conceptualización, se aborda críticamente la concepción moderna del arte como producción individual desvinculada de normatividades genéricas para reivindicar los géneros simbólicos como formas colectivas de imaginación, herederas de tradiciones culturales profundas.

En segundo lugar, el análisis de los géneros cinematográficos se articula en torno a dos grandes áreas dentro del cine: el cine de consumo, fácilmente clasificable y orientado al entretenimiento, y el cine para la reflexión, más complejo y simbólicamente rico. El capítulo segundo está dedicado a los géneros cinematográficos de consumo, que funcionan como contrapunto necesario en el que Viñuales analiza los géneros más populares (aventura, comedia, drama romántico, cine fantástico, etc.) como expresiones de un cine basado en el consumo y la satisfacción sensorial, predominando el contenido literal y las estructuras fácilmente reconocibles. En este apartado, se evidencia una crítica implícita al modelo industrial de géneros heredado de Hollywood.

En este sentido, se evidencia uno de los grandes aciertos del libro es su crítica a la concepción hegemónica de los géneros artísticos, basada en clasificaciones temáticas (aventura, amor, terror, etc.) o estilísticas (blanco y negro, animación, experimental). Para Viñuales, estos géneros de consumo –útiles para la industria y el espectador medio– ocultan una dimensión más profunda y significativa que emerge gracias a la categorización de los llamados géneros simbólicos, herederos de las grandes formas de la novela moderna. El cine es una forma de heredar, transformar y expandir la novela moderna, por lo que no basta con analizar qué se cuenta ni cómo se cuenta, sino qué símbolos y figuras de pensamiento se activan en cada género. Esto es, la relación entre el cine y la novela va más allá de la herencia de historias, personaje y temas, por lo que se hace necesario rastrear tales géneros simbólicos a través de su origen literario, sus transformaciones cinematográficas y su valor interpretativo.

Llegamos así al análisis del grupo de géneros fílmicos que conforman el corazón del libro y la parte más extensa, innovadora y detallada. A lo largo de cuatro grandes capítulos (capítulos 3 a 6), Viñuales propone una reclasificación del cine reflexivo según su procedencia simbólica y novelesca. Es en estas páginas donde el cine deja de ser un arte autónomo para revelarse como continuación y transformación de la novela moderna. Partiendo de las posibilidades del simbolismo (moderno, del pasado, de la actualidad y del futuro), el trabajo de Viñuales alcanza su mayor originalidad. Cada capítulo explora un grupo de películas a partir de su género simbólico-literario de origen. Así, por ejemplo, se analiza el *Bildungscinema* como trasvase de la *Bildungsroman* (novela de formación), el *Künstlercinema* como versión cinematográfica de la *Künstlerroman* (novela de artista), o la película biográfico-familiar, derivada de la novela familiar moderna. Asimismo, dedica capítulos al cine de la ciudad, al cine provinciano (con líneas «balzacianas» y «flaubertianas»), a las *road movies* como versiones móviles del viaje iniciático, y al cine hermético como forma de gran simbolismo existencial, con ejemplos como *Stalker* o *El viejo y el mar*.

Con su manejo del corpus, Viñuales no se limita a enumerar películas, sino que ofrece análisis minuciosos y bien fundamentados de su estructura simbólica, su genealogía literaria y su carga reflexiva. Cada género es entendido como una figura de la imaginación moderna, que orienta al espectador hacia una forma específica de interpretar el mundo. Así, por citar algunos ejemplos, la *road movie* no es solo una película de carretera, sino una meditación sobre la errancia, la transformación y el sentido del viaje; del mismo modo, la película biográfico-familiar puede ser leída como una actualización simbólica del destino familiar en tiempos de crisis.

Como puede percibir el lector, el recorrido por estos géneros no se limita a su definición formal o temática: cada uno es desglosado según sus símbolos, dentro de su genealogía literaria, y recorriendo ejemplos cinematográficos ilustrativos que van desde el cine clásico hasta Pixar o Tim Burton. Tanto la bibliografía como la filmografía son exhaustivas y útiles para el investigador que se acerque al libro, pues combinan la teoría literaria, los estudios fílmicos, la filosofía del arte y el análisis crítico. Este enfoque integral da al libro un carácter enciclopédico y filosófico que Viñuales logra sistematizar gracias a una fundamentación teórica sólida, un contraste funcional con el cine de consumo y una taxonomía profunda y simbólica del cine reflexivo.

En definitiva, *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* es un libro que desafía tanto al lector académico como al cinéfilo. Su tono es exigente y no evita el uso de referencias filosóficas, hermenéuticas y teóricas complejas. Esto es, nos encontramos ante un ensayo ambicioso que desafía los límites de los estudios fílmicos. Su mayor contribución es quizá la idea de que los géneros artísticos deben entenderse como construcciones simbólicas trascendentes, no como etiquetas utilitarias. En este sentido, el libro ofrece herramientas para repensar no solo el cine, sino también la literatura, la crítica cultural y los propios métodos de análisis artístico. Al presentar el cine como una metamorfosis de la novela, Viñuales no reduce un arte a otro, sino que muestra el profundo entrelazamiento histórico, estético y simbólico que las une.

Reseña del libro: Alba Gómez García, *La crítica teatral en el diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)*

Miguel Ángel MURO

Autoría:
Miguel Ángel Muro
Universidad de La Rioja
España
miguel-angel.muro@unirioja.es
<https://orcid.org/0000-0003-1990-0001>

Citación:
MURO, Miguel Ángel (2026). «Reseña del libro: Alba Gómez García, *La crítica teatral en el diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)*», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 371-374. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30866>

Ficha bibliográfica:
Alba Gómez García, *La crítica teatral en el diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2025, 186 pp. ISBN:978-84-9960-185-4.

Referencias bibliográficas:
Gómez García, Alba (2025) *La crítica teatral en el diario Nueva Rioja durante la posguerra (1939-1951)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

© 2026 Miguel Ángel Muro

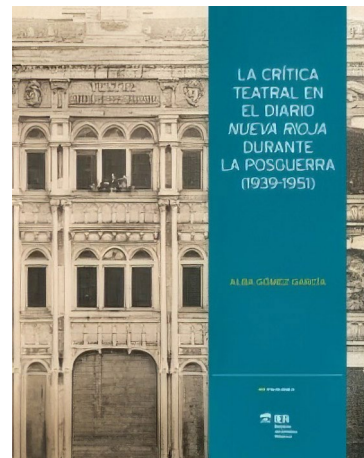
Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: teatro español; siglo XX; crítica teatral; cultura; prensa; franquismo; Diario Nueva Rioja.

Esta publicación ofrece una investigación canónica, bien fundamentada y bien escrita, con orden y claridad expositivas, interesante y útil para conocer un aspecto relevante como el de la crítica teatral en un periódico de provincias en un periodo histórico tan significativo como la primera postguerra o el primer franquismo.

Como la autora expone en su «Introducción», el estudio de la crítica teatral publicada en la prensa es una forma accesible e importante de tomar contacto con la actividad escénica de una ciudad (Logroño, en este caso), comprender el funcionamiento de su sistema teatral y, en consecuencia, poder trazar un



retrato de su sociedad. El marco temporal estudiado viene acotado por una fecha esperable (1939: final de la guerra) y otra explicada por la investigadora (1951: en lo político, cambio del estatus geopolítico de la España franquista para presentarse como católica y anticomunista en el contexto de la naciente Guerra Fría; en lo socio-literario, agotamiento de las fórmulas teatrales de los años cuarenta). Adelanta la autora que la crítica teatral de ese periódico pone de manifiesto el control (o, al menos, el intento de control) de las autoridades de la provincia sobre el propio periódico y el sistema teatral de la ciudad y, en otro sentido, la importante labor de dinamización de la vida teatral logroñesa que llevó a cabo el periódico en esos años. Expone la autora la cautela con la que ha tratado las fuentes primarias (el crítico escribía muchas veces bajo presión), encarece el valor de las fotografías que aporta (algunas tan significativas como la de los intérpretes haciendo el preceptivo saludo fascista antes de la representación o la de la publicidad inserta en el propio decorado de la obra) y destaca la importancia de estudios previos donde aparecen investigadores con una labor importante como Pilar Salas, Roberto Germán Fandiño, José Miguel Delgado, Mari Ángel Somalo, María Francisca Vilches, Dru Dougherty o Berta Muñoz Cáliz, entre otros muchos. En cuanto a la metodología o enfoque empleados en la investigación, la propia autora señala haber llevado a cabo un giro a medida que la llevaba a cabo: si el planteamiento inicial era investigar dentro de los presupuestos de la Estética de la Recepción, el contacto con el objeto de estudio la llevó a valorar como capital la producción teatral (algo que ya se viene contemplando desde la semiótica teatral).

La autora pasa revista a la endeble situación del teatro en Logroño durante la primera postguerra para poner de relieve la atonía de la vida teatral-cultural logroñesa, debida en buena parte al control político y a la censura que ahorraron toda manifestación que implicara una mínima libertad. Resume muy bien esta situación con una expresión militar: «sin novedad». Pueden llamar la atención las dificultades que tenían las autoridades para vigilar y controlar todo (el ideal del estado totalitario) y la proliferación de normativa y burocracia que llegaban a hartar hasta a los más afectos, y también cómo los falangistas fueron retirados por Franco del control político y cultural.

Alba Gómez estudia con detenimiento las críticas teatrales de los dos periodistas que se encargaron de esta labor durante más tiempo y con más presencia: Cayetano Melguizo Celorrio e Ismael Romanos Aliacar, muy distintos entre sí. El primero fue un republicano conservador, defensor de la educación y la cultura como medios de progreso social y con buena formación teatral (idea clara del tipo de *pièce bien faite* que creía necesaria, realista, verosímil, bien estructurada, decente y con finalidad didáctica: podría haber sido defendida

por Bretón de los Herreros cien años antes, y lo fue). Melguizo fue depurado por su pasado republicano y en esta caída participó de forma muy activa su sucesor, Ismael Romanos, falangista con mucho menor preparación teatral, deficiencia que se percibe en sus críticas que rara vez entran en asuntos estéticos y que se resuelven con muchas vaguedades. Ambos realizaron una crítica de baja intensidad que si, por un lado, se resistió a contribuir a ser un medio más de propaganda del régimen del Nuevo Estado, tampoco pudo o quiso entrar a fondo en el señalamiento de las deficiencias del sistema teatral para intentar mejorarlo: mercantilismo exacerbado, debilidad empresarial, falta de subvenciones estatales, efectos negativos del centralismo teatral, infraestructuras penosas, repertorio anquilosado, autores adocenados, actores mal formados o desmotivados y todo esto con la competencia del cine cada vez más atractivo para los espectadores. Esta carencia la intentaron compensar con un apoyo entusiasta a la actividad de grupos y autores aficionados locales (incluidos seminaristas y modistas), entendiéndolos con razón necesitados de ayuda para no desaparecer y privar con su ausencia a la ciudad de algo de vida cultural. Pero, como era de esperar y bien señala la autora, este tipo de crítica irrelevante terminó dejándola aislada del resto de actores del sistema teatral: autores, público, empresarios y compañías.

La autora finaliza su estudio señalando que en futuras investigaciones se habrá de prestar atención a la censura ejercida específicamente en el ámbito provincial y local (los más próximos, la que se ejerce sobre conocidos) y poner de manifiesto con detalle las relaciones de los intervinientes en la vida teatral logroñesa: las autoridades políticas, las eclesiásticas (tan activas o más que las anteriores durante toda la dictadura), la dirección del periódico, los críticos teatrales, los empresarios locales y los foráneos, y las figuras autoriales locales que, como José Eizaga (creador de la Compañía Lírica Aficionada después de estar a punto de ser depurado) o Juan de Dios Gómez (*La Amistad*), tuvieron un papel importante en la dinamización de la vida teatral logroñesa. A esto podría añadirse una precisión mayor en la noción de público (en el sentido de saber la clase social de procedencia, la presencia de las mujeres o también la querencia de determinado sector del público por géneros específicos: las variedades, por ejemplo, siempre tan sospechosas de inmoralidad, gracias a Dios). También esta investigación deja ganas de saber más sobre ese abnegado cuerpo de Inspectores de espectáculos públicos y la picaresca de las compañías para burlar la censura en la medida de lo posible. Lo mismo puede decirse de la relación entre actores y actrices que compaginaban teatro y cine y cómo eran vistos por crítica y público. Mucho interés tiene en estos casos el estudio de la apropiación del lenguaje y su resignificación por parte del poder y cómo

hacen uso de él periodistas y escritores en general. Y una consideración para terminar, relativa a la utilidad de esta investigación: con ella se coadyuva a conocer nuestro pasado, a confeccionar nuestra memoria histórica y democrática; los rasgos de la crítica teatral de este tiempo son tan parecidos a los de mediados del siglo XIX que no se puede sino constatar una vez más, como hace este trabajo la nefasta acción reaccionaria de la dictadura (incluida la de la Iglesia, que se procuró su propia censura) sobre cualquier aspecto cultural en todo el tiempo que duró y en todo lugar donde se impuso.

Reseña de: Vilches-De Frutos, F. y Nieva de la Paz, P. (eds.). (2025). *María de la O Lejárraga (1874-1974): Teatro, Feminismo y Vanguardia*

Nieves RUIZ PÉREZ

Autoría:

Nieves Ruiz Pérez
Universidad de Alicante
España
nieves.ruiz@ua.es
<https://orcid.org/0000-0001-8002-4923>

Citación:

RUIZ PÉREZ, Nieves (2026). «Reseña de: Vilches-De Frutos, F. y Nieva de la Paz, P. (eds.). (2025). *María de la O Lejárraga (1874-1974): Teatro, Feminismo y Vanguardia*», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 375-378. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30920>

Ficha bibliográfica:

Vilches-De Frutos, F. y Nieva de la Paz, P. (eds.). (2025). *María de la O Lejárraga (1874-1974): Teatro, Feminismo y Vanguardia*. Madrid, Guillermo Escolar Editor. ISBN: 979-13-87789-12-1, 304 págs.

Referencias bibliográficas:

Vilches-De Frutos, Francisca y Nieva de la Paz, Pilar (eds.) (2025) *María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y vanguardia*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.

© 2026 Nieves Ruiz Pérez

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: María Lejárraga; teatro español; siglo XX; feminismo; vanguardia.

Afortunadamente para el mundo de las letras, el nombre de María de la O Lejárraga es cada vez menos desconocido. Las investigadoras Francisca Vilches-De Frutos y Pilar Nieva de la Paz tienen a bien editar el volumen que aquí presentamos, titulado *María de la O Lejárraga (1874-1974): Teatro, Feminismo y Vanguardia*. El monográfico está dividido en dos partes nutridas por seis y cinco capítulos respectivamente. La primera centra su mirada en la figura de la dramaturga riojana bajo el membrete «Canon, identidad y escrituras del yo» en el que se realiza un exhaustivo recorrido por la vida y obra de María Martínez Sierra (Lejárraga) a la luz de una visión comprometida con la causa feminista, poniendo especial atención sobre el rol de la mujer dentro

del matrimonio y dibujando maternidades alejadas de los estereotipos del momento. Los estudios englobados en «Lejárraga/Martínez Sierra en la escena contemporánea: entre la tradición y la vanguardia» hacen gala de un análisis riguroso sobre las innovadoras e híbridas técnicas narrativas y escenográficas que esconde la obra conformada por la alianza teatral del matrimonio Martínez Sierra-Lejárraga García.

Acercando la lupa a cada uno de los capítulos que componen el libro, las editoras presentan el volumen con una prolija aproximación a las cuestiones bio-bibliográficas de María Lejárraga. La clave de este estudio inaugural reside en la excelsa acotación de una abundante producción artística sujeta a una coautoría que, por fin, comienza a desvelar sus entresijos. No parece fácil delimitar la contribución exacta de cada uno en la empresa teatral de la pareja como bien señala páginas adelante Julio Enrique Checa Puerta (2025: 235-236). Por ello, resulta importante abordar a la autora con el respeto de su voluntad creadora en la que mantiene el apellido Martínez Sierra en su firma. De esta manera, las editoras del monográfico denuncian «la invisibilidad» de la labor autorial de María Lejárraga, pero sin negar la participación activa de Gregorio Martínez Sierra en la dinámica creadora. Las investigadoras son totalmente conscientes de que sin esa «unión» la producción artística de ambos no habría alcanzado la intensidad ni el protagonismo en el mundo cultural de las primeras décadas del siglo XX.

Juan Aguilera Sastre junto a Isabel Lizarraga Vizcarra continúan el retrato de esta gran autora realizando un cuidadoso repaso por el grueso de estudios dedicados a la riojana en los últimos treinta años: desde la reedición de sus obras y epistolarios, proyectos de investigación hasta, incluso, documentales y obras de ficción como la novela, *La mujer sin nombre* (2021), de Vanessa Monfort. La coeditora, Pilar Nieva de la Paz, dedica un buen número de páginas a analizar la figura de María Lejárraga desde la esfera pública y privada, aplicando mayor atención a la representación de la maternidad en aquellas obras en las que se reivindica otros modelos de madre, como las no biológicas, y desmitifica la visión negativa que recaía sobre las madrastras. Además, en obras como *El reino de Dios* (1916), la dramaturga se apresura a denunciar la discriminación legal y la marginación social que sufrían las madres solteras, exponiendo las circunstancias que afectaban a este colectivo. María del Carmen Alfonso García coge el testigo de la causa feminista para analizar *Tú eres la paz* (1906) desde la perspectiva de género. La obra esconde vericuetos más complejos que la simple lectura de una historia romántica. El estudio traza con maestría el ideario feminista de María Lejárraga que abogó por la solidaridad femenina capaz de responder a las inquietudes existenciales de las mujeres.

Cierran la primera parte, Francisca Montiel Rayo y Annette Paatz. La investigadora jienense se apoya en el mundo epistolar de la dramaturga para explorar la construcción de una amistad leal y longeva, aunque intermitente en el tiempo, con el catalán Eugenio D'Ors. El vínculo se afianzó durante el más tierno comienzo del siglo XX a partir de su encuentro en la capital del Sena. Esta amistad resultaría vital en determinados momentos de la vida de María Lejárraga como cuando la II Guerra Mundial la condenó al hambre en Niza, junto a su hermana enferma. Por su parte, la investigadora alemana realiza un estudio comparativo entre las colecciones *Cartas a las mujeres de España* (1916) y *Nuevas cartas a las mujeres* (1932) de María Lejárraga, publicadas bajo el nombre de su marido, con el proyecto de la escritora argentina, Herminia Brumana, *Cartas a las mujeres argentinas* (1935). A pesar de no poder establecer una relación directa de influencia entre la española y la bonaerense –aunque no se descarta que esta última leyera a la riojana–, Annette Paatz muestra cómo ambos proyectos se producen un contexto «de acelerado cambio social» por lo que es muy fácil compartir intereses comunes de reivindicación.

Los estudios dedicados al análisis de la obra teatral están firmados por la coeditora Francisca Vilches-De Frutos, Inmaculada Plaza-Agudo, el citado Julio Enrique Checa Puerta, Luisa García-Manso y Yasmina Yousfi López. Estas aproximaciones se encargan de subrayar el suave equilibrio subyacente entre la línea tradicional y las innovaciones vanguardistas de su producción teatral. Para ello, se valían de recursos tanto escénicos como narrativos dando como resultado «una creación dramática pionera [que definirá] la renovación teatral española posterior» (Vilches-De Frutos, 2025: 200). Inmaculada Plaza-Agudo se acerca concretamente a la obra *Teatro de ensueño* (1905) para explorar los elementos que vertebran la expresión de modelos de identidad con un claro posicionamiento hacia la igualdad entre hombres y mujeres. Julio Enrique Checa Puerta analiza por su parte la figura de María Lejárraga como personaje de ficción a partir de juegos narrativos metaficcionales y otros recursos biográficos como la mencionada novela de Vanessa Monfort. En la misma línea ficcional, Luisa García-Manso estudia de cerca la obra *Y María, tres veces amapola, María...* (1998) de la dramaturga Maite Agirre que crea su pieza a partir del material artístico de los Martínez Sierra-Lejárraga. Por último, Yasmina Yousfi López observa la presencia escénica de María Lejárraga en el exilio, especialmente, en Paraguay y Perú. El estudio hace patente los intercambios culturales entre el teatro del exilio español y la escenografía de Latinoamérica en una suerte de transversalidad recíproca e inequívoca.

En definitiva, el volumen aquí reseñado busca subrayar la producción teatral de una dramaturga de incansable vocación artística y de mayor sensibilidad

para con las circunstancias sociales, mostrando un compromiso notable por la igualdad y el afán desmitificador, consciente del poder educador del teatro. El nombre de María Lejárraga encuentra en estos estudios reunidos un brillo renovado que, a pesar de la imposibilidad de desligarlo del apellido Martínez Sierra, consolida una autoría de pleno derecho resultando inadmisibile negarla.

Reseña del libro: Saneleuterio Temporal, Elia (2024). *La palabra subterránea. Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*

Gemma VICIEDO CHECA

Autoría:

Gemma Viciedo Checa
Universidad de Almería
España
gvc724@ual.es
<https://orcid.org/0000-0001-8487-1468>

Citación:

VICIEDO CHECA, Gemma (2026). «Reseña del libro: Saneleuterio Temporal, Elia (2024). *La palabra subterránea. Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*», *Anales de Literatura Española*, (44), pp. 379-382. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.30802>

Ficha bibliográfica:

Saneleuterio Temporal, Elia (2024). *La palabra subterránea. Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*. Alicante, Universidad de Alicante, 2024, 230 pp., ISBN 978-84-9717-838-9.

Referencias bibliográficas:

Saneleuterio Temporal, Elia (2024) *La palabra subterránea: emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

© 2026 Gemma Viciedo Checa

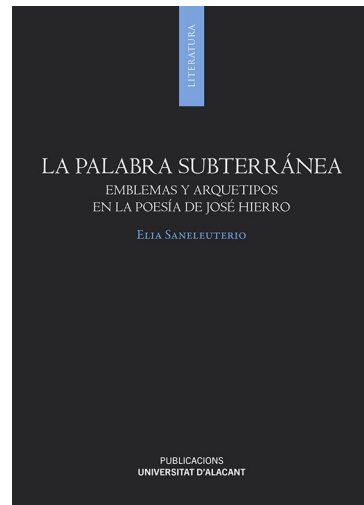
Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Palabras clave: José Hierro; imaginario poético; redes de significación; poesía española; siglo XX.

El mérito de esta monografía se debe especialmente al modo en el que la autora trata de desenterrar los estratos más recónditos de la producción de José Hierro con el fin de revelar las capas de sentido sepultadas tras sus versos. En esta exploración, ha logrado establecer un diálogo con el autor y su creación poética, una conversación que permanece abierta para sus lectores, y que mantiene vivo su legado.

Elia Saneleuterio inicia esta obra ofreciendo una breve biografía del escritor en el capítulo introductorio «El subsuelo fecundo de José Hierro» (pp. 11-23). En el mismo, reconoce que el poeta obtuvo un grato reconocido tanto en vida como en la *trasvida* –neologismo zardoyano que recoge oportunamente



la autora—. Este último término es especialmente significativo si tenemos en cuenta que su poesía se distingue por su carácter transcendente y oculto, o «subterráneo» haciendo referencia al título.

Este es precisamente el nexo común de su poesía, la dinámica constante de enterrar y desenterrar significados, donde el plano simbólico cobra especial relevancia. En este mismo capítulo, Elia Saneleuterio desvela la metodología y el propósito de la obra, esto es, descifrar las imágenes simbólicas de su poesía mediante un rico análisis que combina tanto el enfoque sincrónico y el diacrónico como el método cuantitativo y cualitativo.

La obra se divide en dos grandes secciones, seguidas de un último apartado en el que sintetiza la información más sugestiva de los capítulos teóricos anteriores, al igual que aporta datos de interés sobre la finalidad del monográfico, el lector al que va dirigido esta pesquisa y las investigaciones que respaldan su obra. Finalmente, incluye un apartado bibliográfico.

En la primera parte, «Principales emblemas desde *Tierra sin nosotros* hasta *Cuaderno de Nueva York*» (pp. 25-71), la autora lleva a cabo un examen pormenorizado de los principales «símbolos de uso o emblemas» de la poesía de José Hierro. Sobre la simbología cromática, la presencia de una amplia gama de colores¹, así como la combinación o la contraposición de colores fríos y cálidos, oscuros y claros, enriquece el universo poético del escritor y le ayuda a representar ideas o situaciones antitéticas. Esto explica que el color verde —el más recurrente en sus poemarios— haga referencia tanto a la vida como a la muerte.

En cuanto a los emblemas numéricos, la obra de José Hierro prueba que los números pueden aportar significados que trascienden su valor aritmético. A modo de ejemplo ilustrativo, en *Quinta del 42* (1952), el número tres vincula las matemáticas con la religión, la cosmología o la cultura, puesto que alude a la trinidad divina (Padre, hijo y espíritu Santo), pero también al ciclo de la existencia (pasado, presente futuro; nacimiento, vida y muerte).

Acerca del mundo vegetal, la autora estudia el simbolismo positivo y negativo de un mismo elemento, así como su desarrollo. Elia Saneleuterio apunta que *Alegría* es el libro en el que recurre con más frecuencia a las flores, elementos que también contribuyen a colorear el imaginario del poeta. Por último, entre las formas geométricas descuella el círculo, figura que ha experimentado modificaciones de forma y significado desde su primera época, relacionado al concepto de tiempo, hasta sus últimos libros, donde se desvincula de su

1. Además del verde, examina detalladamente el significado y la evolución del color azul, el negro, el gris, el plateado, el dorado, el amarillo, el rojo, el morado, el rosa o el blanco en la obra poética de José Hierro.

connotación temporal y adopta formas más complejas. Cabe destacar, además del cuadrado o la cruz, la representación de los rascacielos neoyorquinos a partir de los prismas.

En la segunda parte, *Líneas arquetípicas de la simbología Hierriana* (pp.73-206), considerablemente más extensa que la anterior, la autora clasifica los arquetipos más sobresalientes de la poesía de José Hierro, atendiendo no solo a su significado en una obra concreta, sino a la evolución o permanencia a lo largo de sus dos etapas creativas –denominadas por el propio autor «reportajes» y «alucinaciones»–. En primer lugar, estudia los «arquetipos céntricos», como la cárcel, la plaza o la casa. Este último elemento adquiere un especial interés a partir de *Cuanto sé de mí* (1957).

En segundo lugar, pone de relieve la carga simbólica de tres emblemas ascensionales, el monte, la cumbre y el árbol, sobre todo en su primera etapa. En cuanto a los «arquetipos celestes», la referencia al cielo, las nubes, la niebla, el sol, las estrellas o el viento, y su vínculo con lo trascendental, es más frecuente en la primera, a excepción de las formaciones nebulosas que sí tendrán presencia en la segunda etapa. Por su parte, la escala descuella por no facilitar únicamente la ascensión, sino también el descenso.

«La lluvia y los símbolos de la profundidad» ocupan el tercer lugar, precisamente las precipitaciones serán un elemento contante en toda su producción. Se incluyen además en esta clasificación el pozo, la tormenta, el rayo, el viento o la nieve. El viento ejemplifica a la perfección la variación semántica que sufren muchos de los símbolos de su producción. El elemento inmediatamente posterior, la nieve, alcanza mayor relevancia en sus últimas publicaciones. Seguidamente, engloba en esta organización las diversas manifestaciones del agua en su obra: el mar, el río, la fuente, el agua estancada o reflectante y las lágrimas, a la vez que señala que este elemento adquiere un carácter más dinámico en sus inicios y más estético en su ulterior etapa. En quinto lugar, se sitúan los «arquetipos ígneos», el fuego es un símbolo polisémico, sus significados son tan opuestos y variados como los libros *Con las palabras, con el viento...* y *Quinta del 42* del autor, donde se recogen respectivamente referencias a la relación amorosa y al compromiso social.

La noche, los ciclos solares y las estaciones del año se encuentran estrechamente ligados a los fenómenos temporales. De manera reveladora, también delimitan las etapas del poeta, pues mientras que en la primera fase predomina el amanecer, en la segunda se impone el crepúsculo. Finalmente, llama la atención la diversidad zoológica en la obra hierriana, descuellan las referencias a las aves y sus alas. No obstante, sorprende la cantidad de animales que

recorren los versos de su segunda etapa, destacan principalmente las especies invertebradas, pero también los animales terrestres.

En el último apartado, titulado «Mapa simbólico del subsuelo y hierriano» (pp. 207-215), es donde la autora de la monografía realmente detalla cuáles son los cimientos teóricos que sustentan la obra, entre ellos ocupa un lugar honorífico la caracterización de López Casanova (1994). En esta misma sección, advierte que esta es una obra adaptada tanto al lector curioso como al lector especializado en el tema.

A su vez, expone un breve resumen de los emblemas y símbolos constantes en la obra de José Hierro, complementando este contenido teórico con tablas explicativas que sintetizan los puntos claves de este estudio y que suponen un sólido apoyo didáctico: la caracterización y la frecuencia de los símbolos en los primeros y en los segundos libros, así como los símbolos que han experimentado variaciones interpretativas en las distintas etapas.

En definitiva, Elia Saneleuterio –utilizando la misma metáfora que la autora– ha conseguido sacar a la luz las distintas formas que adoptan los símbolos y arquetipos «subterráneos» en la poesía de José Hierro. En relación, no menos sugestiva es su pericia para poner al alcance de cualquier lector los resultados de su análisis simbólico, pues la vertiente interpretativa y teórica del libro así lo permiten. Estos motivos, entre otros, convierten este texto en una edición de gran valía en el estante de cualquier biblioteca, en especial para aquellos que deseen profundizar en el imaginario de José Hierro.

